Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim

Da Max Ernst a Jackson Pollock



Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim

La fotografia di copertina è pubblicata per gentile concessione degli eredi di Roloff Beny.

Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim

Da Max Ernst a Jackson Pollock

A cura di Melvin P. Lader
e Fred Licht

La Fondazione Solomon R. Guggenheim
ringrazia la **Fratelli Saclà**
che ha reso possibile
la realizzazione di questa mostra.

New York, marzo - maggio 1987
Solomon R. Guggenheim Museum

Venezia, ottobre 1987 - gennaio 1988
Collezione Peggy Guggenheim

Editor
Maria Cristina Poma
Redazione
Manuela Oggioni
Alessandra Sacchi
Hanno collaborato
Elisabetta Barich
Antonella Minetto
Segreteria di redazione
Anna Romanelli

Traduzione
Clarenza Catullo
Design
FG Confalonieri
Coordinamento tecnico
Studio g.due srl

ISBN 88-04-30710-2

Sommario



Peggy Guggenheim
alla sua scrivania
nel Palazzo Venier dei Leoni,
Venezia.
Per gentile concessione
degli eredi di Roloff Beny.

Prefazione e ringraziamenti

Il titolo di questa mostra, Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim, *si riferisce a opere che sono state di proprietà della nostra collezionista mecenate o che sono state da lei esposte, ma che non appartengono alla Fondazione Solomon R. Guggenheim e alla sua collezione veneziana. Ciò può essere una fortuna o una sfortuna, in base agli opposti punti di vista di coloro che oggi posseggono o meno le opere in questione. Ciò che non può essere messo in discussione, comunque, è che questa cinquantina di quadri, sculture e opere su carta furono abbastanza importanti per Peggy da far sì che decidesse di venirne in possesso o di inserirle in una delle sue numerose esposizioni tenute tra l'autunno del 1942 e la primavera del 1947 nella sua galleria-museo di New York, "Art of This Century".*
Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim, *dovrebbe quindi servire a far conoscere una dimensione normalmente nascosta a coloro che sono all'oscuro degli sforzi di Peggy collezionista e, allo stesso tempo, ampliare l'informazione di coloro che già conoscono la mostra permanente della Collezione di Palazzo Venier dei Leoni: per questi ultimi, la conoscenza di artisti che rientravano negli interessi della collezionista senza essere effettivamente rappresentati tra le sue opere veneziane, sarà indubbiamente istruttiva. Tuttavia l'approfondimento che risulta da una registrazione mentale, per cui opere scelte per questa mostra vengono appaiate a degli esempi familiari a Venezia, condurrà a un maggiore arricchimento e a una migliore comprensione degli scopi e dei risultati di Peggy. Dato che le opere d'arte necessarie a chiarificare le intenzioni di Peggy Guggenheim come collezionista sono ormai da tempo disseminate per il mondo, le richieste di prestito a proprietari privati e a istituzioni sono state precedute da ricerche coscienziose. L'esposizione, tra l'altro, testimonia la generosità con cui sono state accolte tali richieste, per cui le nostre prime parole di gratitudine vanno ai prestatori, citati separatamente in questo catalogo, e a coloro che hanno preferito restare anonimi.*
Il professor Fred Licht, prima di essere nominato curatore della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, ci sottopose la proposta di ricercare e presentare, sotto forma di esposizione, quei pezzi della Collezione che Peggy aveva donato ad altri musei. In seguito il professor Melvin P. Lader ci avvicinò con un progetto incentrato fondamentalmente sull'attività di Peggy alla "Art of This Century". Due concetti in origine diversi compongono quindi questa mostra: ognuno dei due artefici si è assunto la responsabilità del proprio progetto. Rivolgiamo quindi i nostri ringraziamenti ai due co-curatori e a Susan B. Hirschfeld, coordinatrice della mostra.
Sebbene Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim *sia un progetto della Collezione Peggy Guggenheim, il suo debutto ha avuto luogo al Solomon R. Guggenheim Museum di New York dove Ann Kraft tiene i contatti tra le due sedi operative della Fondazione Guggenheim. Desideriamo ricordare particolarmente il suo lavoro di collegamento relativamente a questa mostra, come pure il contributo di Philip Rylands, Deputy Director della Collezione Peggy Guggenheim, assieme alla sua équipe.*
Infine, nella consapevolezza della sua importanza cruciale, desidero esprimere la profonda gratitudine della Fondazione nei confronti della Fratelli Saclà di Asti senza il cui generoso aiuto questa mostra non avrebbe potuto essere presentata a Venezia.

Thomas M. Messer, Direttore
Fondazione Solomon R. Guggenheim



Berenice Abbott/Commerce
Graphics Ltd. Inc.,
"Surrealist Gallery, Art of This
Century", 1942.
Per gentile concessione
di Lillian Kiesler.

Peggy Guggenheim e l'"Art of This Century"

Nel 1941, quando ormai era pericoloso per Peggy Guggenheim rimanere ancora in Europa a causa della guerra, ella tornò negli Stati Uniti portando con sé non solo una collezione d'arte moderna già famosa, ma anche in modo meno tangibile uno spirito avventuroso che si era manifestato molto presto e che lei aveva mantenuto fin dal 1920, durante la sua permanenza all'estero tra gli artisti dell'avanguardia, scrittori, musicisti, attori e spiriti creativi analoghi.

Tra gli amici e le conoscenze nell'Europa prebellica, Peggy Guggenheim contava molte importanti personalità del mondo dell'arte moderna come Marcel Duchamp, André Breton, Piet Mondrian, Yves Tanguy e Max Ernst, per citarne solo alcuni. Peggy, come amava essere chiamata, venne incoraggiata dagli amici a porre l'arte moderna al centro del suo destino. Iniziando negli anni Trenta, cominciò a raccogliere le opere di Arp, Brancusi, Kandinsky e Moore che stuzzicarono il suo appetito tanto da farle collezionare perfino l'arte ancora più audace dell'ambito surrealista da lei frequentato in Europa. Stimolata dal fatto di sentirsi straniera in patria, nel 1942 aprì a New York la galleria "Art of This Century", al numero 30 della 57ª Strada - cominciando a esporre l'arte americana più ardita a un pubblico ancora esitante.

"Art of This Century" non era la prima esperienza di Peggy Guggenheim come gallerista. Ella ne aveva aperta un'altra a Londra, la "Guggenheim Jeune", nel 1938, che ben presto si fece una reputazione quale luogo di esposizione dedicato all'arte moderna, soprattutto al surrealismo. Alcune delle mostre collettive e personali organizzate da Peggy Guggenheim a Londra precorsero quelle successive dell'"Art of This Century". Con la "Guggenheim Jeune" il gusto conservatore britannico fu messo alla prova in modo efficace e allo stesso tempo il pubblico fu sfidato a dare una risposta a un'espressione artistica nuova e sconosciuta: un *modus operandi*, questo, che Peggy avrebbe usato anche negli Stati Uniti. Sebbene la "Guggenheim Jeune" fosse stata finanziariamente un fallimento, da essa si sviluppò l'idea dell'apertura in Inghilterra di un museo di arte moderna che avrebbe dovuto ospitare la sua collezione che stava aumentando rapidamente.

I piani per il museo furono, però, stroncati sul nascere a causa della minacciosa presenza di Hitler: l'America ne ereditò il programma. Dopo essere tornata negli Stati Uniti, Peggy Guggenheim cercò un luogo adatto a ospitare il suo museo, prendendo in seria considerazione San Francisco e New Orleans prima di decidersi finalmente per New York. Questa ricerca di località lontane dalla costa orientale degli Stati Uniti rifletteva il suo desiderio di far conoscere l'arte moderna in luoghi in cui questa era relativamente sconosciuta, proprio come accadde in seguito, quando donò delle opere a musei fuori mano. San Francisco, per esempio, fu esclusa perché Peggy non desiderava ripetere gli sforzi del San Francisco Museum of Art diretto dalla dottoressa Grace McCann Morley[1] con la quale rimase in stretto contatto durante la sua permanenza in America.

Peggy scelse New York per dar vita al suo museo, forse perché aveva percepito l'eccitazione che c'era nell'aria tra gli artisti di quella città, ma più probabilmente influenzata dal fatto che molti dei suoi amici e delle sue conoscenze europee si erano trasferiti lì durante la guerra. Decise così nonostante la presenza a New York del Museum of Modern Art diretto da Alfred H. Barr, Jr. (che divenne alleato di Peggy nella sua crociata per l'arte moderna), del Whitney Museum of American Art e del Museum of Non-Objective Painting (ora Solomon R. Guggenheim Museum), dove lo zio di Peggy esponeva un numero imponente di quadri e di sculture moderne europee. Peggy Guggenheim incluse nei piani per il nuovo museo anche una galleria commerciale nella quale poter esporre esempi di arte contemporanea europea e americana. "Art of This Century" fu allora l'unica galleria della 57ª Strada a esporre artisti moderni europei e, allo stesso tempo, a rischiare la presentazione di artisti americani sconosciuti.

Peggy Guggenheim ingaggiò l'architetto innovatore Frederick Kiesler per creare un'ambientazione adatta che riflettesse l'orientamento estetico del museo-galleria. Egli divise lo spazio in quattro gallerie: una dedicata alla collezione permanente delle opere cubiste e astratte, la seconda e la terza dedicate alle opere surrealiste e la quarta riservata alle mostre temporanee. A eccezione di quest'ultima, Kiesler ideò le altre gallerie in modo che riflettessero lo stile delle opere d'arte in esse contenute.

Così, l'atmosfera della galleria surrealista turbava realmente, con le pareti concave, l'illuminazione drammatica e con i quadri senza cornice montati su speciali sostegni di legno che si protendevano dalle

pareti. La galleria cubista, invece, appariva più razionale: l'illuminazione era freddamente fluorescente e un sistema quasi geometrico di corde e cunei di legno sosteneva i quadri senza cornici e le sculture. Gli oggetti della collezione permanente così esposti servivano sia da base storica che da fondamento estetico per le personali e le collettive che avevano luogo nella galleria commerciale, mettendo silenziosamente in evidenza la continuità tra i primi stili moderni e quelli più recenti.

Lo scopo principale della galleria fu riportato chiaramente in un comunicato stampa pubblicato in occasione dell'apertura della galleria nell'ottobre del 1942. Peggy Guggenheim esprimeva la speranza che "Art of This Century" diventasse «un centro in cui gli artisti possano essere benvenuti e dove essi possano sentire di collaborare alla creazione di un laboratorio di ricerca di nuove idee». Affermazione questa che sottolinea il suo desiderio di cambiamento, di sperimentazione e di innovamento: «Questa impresa servirà a qualcosa solo se riuscirà ad essere utile al futuro, invece di riportare il passato»[2].

Nei cinque anni di vita di "Art of This Century", si tennero tre tipi di mostre: collettive, personali e quelle incentrate su un tema specifico. I nuovi talenti erano generalmente presentati nelle collettive, come l'*Exhibition of Collage* (1943), i due *Spring Salons* (1943 e 1944) e l'*Autumn Salon* (1945). Spesso, a un artista promettente, presentato in tal modo, era garantita la possibilità di una personale di lì a poco. Più della metà delle quaranta personali tenutesi all'"Art of This Century", furono dedicate a nuovi artisti americani, mentre il resto fu dedicato ad artisti europei moderni come Jean Arp, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Theo van Doesburg, Jean Hélion e Pablo Picasso. D'altro canto anche le mostre tematiche furono innovative: due furono dedicate all'arte creata dalle donne; una alla relazione tra arte naturale, folle e surrealista; una fu dedicata a quadri mai visti precedentemente in America e una propose il paragone tra i primi e gli ultimi lavori di quindici artisti moderni.

L'apertura dell'"Art of This Century" attrasse molto l'attenzione dei critici che si accentrò sia sulle spettacolari realizzazioni architettoniche di Kiesler sia sui quadri e sulle sculture. La collezione permanente riuscì effettivamente a determinare il tono generalmente moderno e avanguardista della galleria, così come preparò abilmente il palcoscenico per la prima stagione espositiva, durante la quale aumentarono le mostre dedicate al surrealismo e all'arte astratta con l'apporto di nuovi nomi. Sebbene de Chirico, Duchamp, Braque, Ernst, Kandinsky, Miró, Mondrian e Picasso fossero ormai la regola, per la prima volta furono esposte anche le opere di Baziotes, Motherwell, Pollock, Hare, Kamrowski, Lassaw e de Kooning.

Gran parte delle future stelle della galleria furono presentate per la prima volta all'*Exhibition of Collage* nell'aprile del 1943, prima mostra del genere organizzata in America. Essa si ispirava a un'esposizione simile che Peggy aveva realizzato alla "Guggenheim Jeune" nel 1938: la decisione di aprire agli artisti americani si accordava con la filosofia della galleria di presentare i nuovi talenti. Accanto a collage europei c'erano alcune delle prime opere di qualche "sconosciuto" come Baziotes, Motherwell, Kamrowski e Pollock che Peggy incoraggiò a partecipare. Per loro questa non era solo un'opportunità ben accetta per esporre, ma era anche un'occasione ben più importante essendo le loro opere in compagnia di quelle di nomi tanto famosi. La mostra ebbe un significato particolare sia per Baziotes che per Motherwell, che realizzarono le loro prime vendite quando Saidie May, collezionista di Baltimora, acquistò dalla galleria *The Drugged Balloonist* (1943) di Baziotes e *The Joy of Living* (1943) di Motherwell. *Untitled* di Kamrowski (cat. n. 26), incluso nella mostra attuale, provò che gli artisti americani stavano realmente sperimentando le tecniche e il linguaggio figurato surrealista. Motherwell, naturalmente, continuò a esplorare ampiamente il collage come mezzo espressivo, dopo questo suo primo tentativo.

Subito dopo la mostra dei collage, "Art of This Century" ne presentò un'altra, nel primo dei tre saloni espositivi, che sarebbe stata una pietra miliare e il cui scopo era quello di mettere in luce l'opera di giovani artisti di talento, altrimenti poco conosciuti. Il concetto di una galleria espositiva stagionale fu adottato dal sistema francese e suggerita da Herbert Read ad uso della "Guggenheim Jeune". Nella galleria londinese non si tenne mai alcun "salon", ma Peggy se ne ricordò e mise in pratica l'idea più tardi all'"Art of This Century" nel maggio-giugno 1943, dove furono accettate quarantatré opere da esporre, incluse due versioni di *The Mirror at Midnight* di Baziotes (cat.

n. 4), *Pancho Villa, Dead and Alive* di Motherwell e *Stenographic Figure* di Pollock, scelte da una giuria composta da sei persone: Marcel Duchamp, Piet Mondrian, James Johnson Sweeney, James Thrall Soby, Howard Putzel e Peggy Guggenheim.

Il quadro di Pollock, in occasione del primo *Spring Salon*, lasciò la giuria "strabiliata"[3]. Il suo stile pittorico non convenzionale provocò ben presto l'entusiasmo di Peggy Guggenheim (sebbene in un primo momento riconoscesse di essere un po' esitante) che ne fece il suo protetto principale già alla fine della primavera. Pollock, infatti, fu l'unico artista al quale Peggy abbia mai offerto un contratto che lo legasse alla galleria. Dopo le sue apparizioni alla mostra dei collage e allo *Spring Salon*, Peggy pianificò per l'inizio della seconda stagione (9-27 novembre 1943) la prima delle sue quattro personali all'"Art of This Century". Pollock creò molti dei suoi quadri chiave proprio per quell'importante mostra: tra questi *Male and Female*, *Guardians of the Secret*, *The Moon Woman Cuts the Circle* e *The She-Wolf*. Peggy definì la mostra, con grande sensibilità, come «un evento nella storia contemporanea dell'arte americana» e descrisse l'artista come «uno dei pittori americani più forti e interessanti»[4]. Sweeney, allora membro dell'Advisory Committee del Museo d'Arte Moderna, scrisse una prefazione al catalogo in cui il suo entusiasmo afferrò lo spirito dello stile di Pollock: «il talento di Pollock è vulcanico. C'è il fuoco in lui, non è prevedibile ed è indisciplinato. Si riversa in una prodigalità minerale non del tutto cristallizzata. È ricco, esplosivo, disordinato»[5].

La risposta dei critici alla prima mostra di Pollock fu copiosa e molti di loro notarono in lui una promessa eccezionale dell'arte americana. Clement Greenberg, che era pur nuovo della comunità artistica, lodò i colori intensi, scuri e tenebrosi di Pollock che si avvicinavano agli stati d'animo creati da scrittori americani come Edgar Allan Poe, Herman Melville e Nathalie Hawthorne[6]. Anche una recensione di Robert Motherwell, collega dell'artista, è rivelatoria poiché descrive Pollock come uno degli appartenenti a quel piccolo gruppo di artisti della giovane generazione che avrebbe avuto veramente la possibilità di riuscire. Nonostante il grande talento di Pollock, le sue possibilità di raggiungere il successo sarebbero state fortemente ridotte o diluite nel tempo senza l'appoggio di Peggy Guggenheim.

Peggy organizzò una seconda, una terza e una quarta personale di Pollock nel 1945, 1946 e 1947. In effetti ogni sua opera maggiore del primo periodo, incluso il magnifico *Murale* (1943), fu dipinta in preparazione di queste mostre e fu esposta per la prima volta alla galleria. Alcuni esempi, presenti nella mostra attuale, testimoniano l'importanza storica di queste mostre e la fiducia di Peggy nel talento di Pollock quando pochi mercanti lo avrebbero riconosciuto. Considerando la parte di leader dell'espressionismo astratto rappresentata da Pollock, per colmo dell'ironia poche furono le opere vendute tramite "Art of This Century": solo trentadue opere in un periodo di cinque anni[7].

La mostra di Pollock fu la prima di molte personali storiche per cui "Art of This Century" divenne famosa. Nel corso della seconda stagione vennero presentati oli, guazzi e disegni dell'artista tedesco immigrato Hans Hofmann. Ben più anziano rispetto agli altri artisti che sarebbero diventati figure centrali dell'espressionismo astratto, Hofmann si diversificava rispetto a loro per il fatto di aver precedentemente realizzato varie mostre e per aver raggiunto una fama notevole in qualità di insegnante d'arte. La mostra all'"Art of This Century", comunque, rivelò le sue opere più spontanee e improvvisate del 1943-1944, come il guazzo senza titolo ora al Tel Aviv Museum[8]. I critici descrissero le opere di Hofmann come realizzazioni al limite dell'astrattismo, pur notando la presenza di alcuni paesaggi lirici e di molte altre tele dai simboli grotteschi[9].

Anche nella seconda stagione, le opere di Pollock, Motherwell, Alexander Calder e Joseph Cornell furono allineate a quelle dei surrealisti europei nella mostra *Natural, Insane, Surrealist Art* nel dicembre 1943, mentre *The Frog is a Heart* di David Hare e *The Entombment* di Mark Rothko affiancarono la *Pasiphae* di Pollock nella *First Exhibition in America of (Twenty Paintings)* nell'aprile dell'anno dopo. La mostra finale di quella stagione fu il secondo *Spring Salon for Young Artists* in cui Baziotes, Motherwell, Pollock e Hare erano ancora presenti, ora assieme alle opere di Richard Pousette-Dart e di altri diciotto artisti. In questa occasione Baziotes espose il suo quadro di rottura *The Balcony*, dipinto già nel 1944.

La stagione del 1944-1945 fu la più importante della galleria, poiché in quell'anno Peggy Guggenheim

dedico con grande entusiasmo delle personali a Baziotes, Motherwell, Hare e Rothko oltre a presentare la seconda mostra di Pollock, come già detto. In ogni caso, l'opera formativa di questi nuovi artisti attirò in egual modo l'attenzione del pubblico e dei critici che, seppur non comprendendo del tutto la nuova estetica emergente dell'espressionismo astratto, spesso intuivano per lo meno il potenziale di questi artisti. Peggy Guggenheim stessa continuò a mettere in evidenza il suo ruolo e quello della galleria, presentando la giovane arte sperimentale, come appare nel comunicato stampa pubblicato in occasione della mostra di Baziotes: «Questo tentativo consistente (di presentare nuovi talenti) continua con la mostra delle opere di un giovane la cui seria ricerca e sperimentazione lo propone come una forza potenzialmente autorevole nel percorso dell'arte creativa»[10]. In altri casi Peggy Guggenheim sottolineò la natura innovativa dell'arte o della teoria del pittore o dello scultore nel tentativo di spiegare o di chiarire le opere dell'artista. Parlò quindi dell'abilità di Baziotes nell'infondere mistero nel colore e nella forma e della sensibilità di Motherwell per il suo mezzo e il suo talento nel derivare in modo autentico dalla natura un vocabolario di forme astratte a cui potessero essere adattate. David Hare, un fotografo diventato scultore, fu presentato quale giovane risoluto che aveva sacrificato una carriera promettente nel campo della fotografia a colori per sperimentare un mezzo con il quale poter realizzare meglio le sue aspirazioni comunicative. Per ultimo Peggy descrisse l'arte di Rothko come esempio del nuovo stile emergente in pittura, sottolineando le difficoltà nella sua classificazione e notando forti legami sia con l'astrazione sia con il surrealismo. Il comunicato stampa parlava anche della qualità arcaicizzante di Rothko, del suo stile mitico, dello spazio e delle forme evocative che hanno fuso il conscio e il subconscio storici.

Si potrebbe sostenere che i comunicati stampa di "Art of This Century" sono stati dei veri e propri strumenti di insegnamento. Come è stato notato da moltissimi dei suoi amici, Peggy Guggenheim era sia un'avida studentessa d'arte che un'appassionata insegnante, nonostante i suoi sforzi per apparire semplice e bohémienne. Ha poca importanza se i comunicati stampa fossero scritti di suo pugno (pochi hanno lo stile del suo modo di scrivere). Ciò che importa è che indubbiamente ella diede la sua approvazione prima della loro pubblicazione nei quotidiani e nei periodici.

Alcuni critici replicavano direttamente ai comunicati stampa. Greenberg lodò Peggy Guggenheim e la sua iniziativa di organizzare mostre di nuovi artisti, complimentandosi con lei per l'acuta intuizione qualitativa. «Due pittori astratti da lei presentati di recente - Jackson Pollock e William Baziotes - si rivelano più che promesse. Grazie al vigore delle loro personali, si sono già piazzati tra i nostri sei o sette migliori giovani pittori»[11]. Il critico Jon Stroup parlando di Motherwell, colse «il piacere per i materiali del suo mezzo» e il modo in cui «la forma è controllata dal soggetto e dal mezzo»[12], mentre Maude Riley scrisse una critica prolissa circa l'evasività dello stile di Rothko e dei suoi soggetti mitologici[13]. Una recensione anonima apparsa su «Art News» notò intuitivamente il calmo effetto prodotto dal colore e dalla pittura di Rothko in contrasto con l'intricato e poderoso linguaggio figurato[14]. La potenzialità scultorea di David Hare fu abilmente descritta dalla Riley con un gioco di parole sul nome dello scultore in un'altra delle sue recensioni: «la lepre è diventata cacciatore e David è sulle tracce di qualcosa che vale la pena di raggiungere»[15].

La stagione espositiva della galleria nel 1945-1946 continuò con il passo febbrile delle mostre innovatrici. Per integrare gli *Spring Salons*, Peggy inaugurò un *Autumn Salon* in ottobre, in cui vennero esposte le opere di gran parte degli artisti presentati precedentemente (Hare, Kamrowski, Motherwell, Pollock, Pousette-Dart e Rothko). Si aggiunsero comunque dei nomi che sarebbero diventati familiari nel contesto dell'espressionismo astratto: Clyfford Still, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb e Charles Seliger. Questa fu l'unica volta che de Kooning (presente con *The Wave* [cat. n. 27]) e Gottlieb parteciparono all'"Art of This Century", mentre Still e Seliger vi tennero poco tempo dopo le loro personali. Questa opportunità era stata offerta comunque anche a loro, nel periodo in cui Howard Putzel, che era un buono scopritore di talenti e contribuiva molto a convincere Peggy a scegliere alcuni di questi artisti, era segretario della galleria. de Kooning rifiutò poiché non si riteneva pronto per un tale evento, mentre Gottlieb evidentemente preferì esporre con Putzel quando egli lasciò Peggy Guggenheim nel 1944 per aprire la sua "67 Gallery".

Charles Seliger era il più giovane di tutti gli artisti

coinvolti nell'avanguardia americana degli anni Quaranta. Aveva solo diciannove anni al momento della sua prima mostra nella galleria "Art of This Century" nel novembre 1945, ma era già una figura familiare nel mondo dell'arte di New York. Fra i tredici quadri e i numerosi disegni di "oggetti" esposti da Seliger, troviamo il suo *Cerebral Landscape* (cat. n. 46) e *Don Quixote* (cat. n. 47), entrambi datati 1944. Quest'ultimo fu messo in evidenza dal critico Judith Kaye Reed come uno dei suoi pezzi principali. Le qualità viscerali e organiche della sua pittura lo stabilirono saldamente nella tradizione surrealista, mentre l'uso del tutto personale dell'automatismo lo unì a molti giovani americani che stavano allora sperimentando quella tecnica. Jon Stroup fu l'autore della prefazione del catalogo di Seliger, nel quale definì la sua arte «un'apoteosi dei visceri, punteggiata come in un contrappunto dall'immagine del fallo»[16], una definizione citata spesso in altre recensioni. Seliger non è mai stato del tutto assorbito nella storia dell'espressionismo astratto, in gran parte perché la sua arte si sviluppò in modo simile ma indipendente, conservando un corso più meditato (cioè meno spontaneo) e un livello più intimo.

Fu Rothko a sollevare l'interesse di Peggy Guggenheim per Clyfford Still nel 1945. L'inserimento di Still all'*Autumn Salon* fu seguito quattro mesi più tardi dalla sua personale (febbraio-marzo 1946). Nella prefazione al catalogo scritta da Rothko, egli evidenziò la somiglianza tra le tele di Still e quelle degli altri pittori di New York che stavano esplorando dei contenuti mitici. Quattordici quadri furono inclusi nelle mostre, tra questi il famoso *Self-Portrait*, ora presso il San Francisco Museum of Art e *Jamais* della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Tutti i dipinti esposti all'"Art of This Century" erano di grandi dimensioni, i più grandi esposti fino ad allora, e può darsi che abbiano sostenuto la tendenza verso le grandi dimensioni nelle opere di Pollock e altri artisti americani degli anni Quaranta.

Al giro di boa della terza stagione espositiva, si tennero altre mostre di David Hare (la seconda di tre, gennaio-febbraio 1946) e di Pollock. Questa si dimostrò la mostra migliore di Hare per quanto riguarda l'attenzione dei critici. Tra le ventitré sculture esposte ritroviamo le sue opere chiave: *The Magician's Game*, *Young Girl* e *Couple*. La sua affinità spirituale con il surrealismo fu colta da quasi tutti i critici, così come la relazione tra la sua opera e quella di Giacometti, per ciò che riguarda la forma e lo spirito macabro. Clement Greenberg, che precedentemente aveva definito Jackson Pollock come il giovane pittore americano più dotato[17], ora sosteneva che il talento di Hare era secondo solo a quello di David Smith, scultore di potenziale artistico[18].

In modo forse anomalo rispetto alle mostre del 1945-1946, una fu dedicata ai quadri di Janet Sobel (gennaio 1946), che aveva precedentemente esposto in una delle due mostre dedicate alle donne artiste. Da pittrice autodidatta, lo stile originario della Sobel era primitivo, basato in larga misura sulle esperienze personali o sulla sua eredità russo-ebraica. Il suo semplice stile di dipingere aveva convinto Sidney Janis a includerla nel suo libro *They Taught Themselves* e quindi nella mostra itinerante del 1944 *Abstract and Surrealist Art in the United States*. Nel 1946 la Sobel aveva generalmente già abbandonato il suo modo primitivo e raffigurativo di dipingere per uno stile del tutto astratto nel quale le caratteristiche del viso o altre immagini si sviluppavano spesso da una rete di ritmi lineari. Opere come *Milky Way* (cat. n. 49), presente all'"Art of This Century", furono criticate per le loro qualità astratte e la parentela con il surrealismo automatico. Era evidentemente questo aspetto dell'arte della Sobel che attrasse Peggy Guggenheim e la convinse a organizzare la mostra dell'artista.

Richard Pousette-Dart fu il solo giovane artista di spicco ad avere la sua prima personale all'"Art of This Century" nell'ultima stagione espositiva del 1946-1947, sebbene sia Pollock che Hare avessero ovviamente fatto delle mostre individuali. Anche se egli era già stato rappresentato precedentemente due volte in quelle collettive nella galleria di Peggy Guggenheim, Pousette-Dart nel 1946 aveva esposto soprattutto nella galleria di Marian Willard. La sua mostra all'"Art of This Century" nel 1947 fu motivata dall'entusiasmo di Peggy per le sue opere e, in parte, dalle grandi dimensioni delle tele che esigevano uno spazio espositivo maggiore. L'artista in tele come *Symphony 1: The Transcendental* e *Comprehension of the Atom*, *Crucifixion* (cat. n. 43), cercò di «esprimere la natura spirituale dell'universo», riflettendo così la sua idea che la pittura «è misteriosa e trascendente, tuttavia solida e reale»[19]. Le tele esposte nella galleria di Peggy Guggenheim furono di importanza

critica rispetto alla formazione dello stile e della teoria pittorica di Pousette-Dart, sottolineando quindi, una volta di più, il valore storico delle mostre di Peggy. Il contenuto spirituale dei quadri di Pousette-Dart, espresso in modo astratto, li avvicina fortemente all'arte di Mark Rothko e, in modo meno evidente, a Clyfford Still o a Barnett Newman.

Peggy Guggenheim chiuse l'"Art of This Century" dopo l'ultima mostra nel maggio 1947. Aveva sempre preferito l'Europa all'America e quando la guerra terminò decise di ritornare, fermandosi a Venezia dove aprì un altro museo-galleria d'arte moderna. Prima di lasciare New York, fece del suo meglio per sistemare presso altri mercanti gli artisti che aveva sostenuto con maggior entusiasmo. Pollock, naturalmente, era il suo problema principale, dato che era ingaggiato con un contratto. Si rivolse a varie gallerie, ma la maggior parte si dimostrò riluttante ad accettare l'artista perché più orientate verso l'arte moderna europea che non verso quella americana. Alla fine riuscì a convincere Betty Parsons, che aveva aperto una galleria nel 1946, a organizzare una mostra per Pollock e a rappresentarlo fino alla scadenza del contratto. Verso la fine degli anni Quaranta, la Parsons rappresentò anche Mark Rothko, Clyfford Still, Hans Hoffman e Richard Pousette-Dart. Gran parte degli altri artisti si divisero tra la galleria di Sam Kootz e quella di Marian Willard.

Nessuno oggi può contestare il fatto che Peggy Guggenheim contribuì in modo estremamente importante allo sviluppo dell'arte americana contemporanea tramite l'"Art of This Century". In un periodo in cui i pittori e gli scultori moderni americani avevano poche speranze di esporre le loro opere e conoscevano solo limitatamente le tendenze europee, Peggy offrì loro entrambe le possibilità e li incoraggiò a sperimentare di persona. "Art of This Century" fu un caso unico nel panorama delle gallerie di New York. Ciò fu riconosciuto dal critico Harold Rosenberg che scrisse: «Distaccandosi dai murali WPA del decennio passato, dal "realismo" di sinistra e dai manifesti di chiamata alla leva, la galleria di Peggy Guggenheim, aperta in tempo di guerra, era sia antiquata che "moderna". Riecheggiò i giorni eroici delle avanguardie parigine degli anni Venti ed evocò la tradizione dell'esperimento individuale nell'arte del XX secolo»[20].

Fu un ponte tra passato e presente, in cui artisti, critici e pubblico poterono paragonare l'avanguardia americana degli anni Quaranta con gli artisti moderni europei già famosi, discutendone i mezzi e affermandone il significato storico e qualitativo. In breve fu una galleria tesa alla sfida dello *statu quo*, alla provocazione di discussioni e a illuminare il percorso della pittura e della scultura contemporanee. Il desiderio di Peggy Guggenheim che l'"Art of This Century" servisse al futuro invece di riportare il passato fu soddisfatto, forse più di quanto abbia mai pensato fosse possibile.

Melvin P. Lader

Note

1. Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, New York, Macmillan, 1960, p. 89.

2. «Peggy Guggenheim, to Open Art Gallery - Art of This Century», comunicato stampa, ottobre 1942.

3. *Spring Salon for Young Artists*, in «The Nation», 156, 29 maggio 1943, p. 786.

4. Comunicato stampa riportato in *Young Man from Wyoming*, in «Art Digest», 18, 1 novembre 1943, p. 11.

5. James Johnson Sweeney, prefazione a *Jackson Pollock: Paintings and Drawings*, catalogo della mostra, New York, "Art of This Century", 1943, s.p.

6. Clement Greenberg, *Art*, in «The Nation», 157, 27 novembre 1943, p. 621.

7. Bollettini contabili dell'"Art of This Century", «The Bernard and Rebecca Reis Papers», Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

8. Sebbene non si conosca alcun catalogo o lista delle opere di Hofmann esposte all'"Art of This Century", il guazzo del Tel Aviv Museum è del periodo della mostra e fu regalato da Peggy Guggenheim al museo nel 1954. Con tutta probabilità la Guggenheim comprò in un primo momento quest'opera per la sua collezione.

9. Ritagli di quotidiano dall'«Herald Tribune» in data 26 marzo 1944, dall'archivio di Hans Hofmann New York Public Library.

10. Baziotes espone nella prima personale all'"Art of This Century" di Peggy Guggenheim, comunicato stampa, ottobre 1944.

11. Clement Greenberg, *Art*, in «The Nation», 159, 11 novembre 1944, p. 598.

12. Jon Stroup, *Motherwell Modern*, in «Art Digest», 19, 1 novembre 1944, p. 16.

13. Maude Riley, *The Mythical Rothko and His Myths*, in «Art Digest», 19, 15 gennaio 1945, p. 15.

14. «Art News», 43, 15 gennaio 1945, p. 27.

15. Maude Riley, *Fifty-Seventh Street in Review*, in «Art Digest», 19, 15-30 novembre 1944, p. 22.

16. Jon Stroup, Prefazione a *Charles Seliger*, catalogo della mostra, New York, "Art of This Century", 1945, s.p.

17. Clement Greenberg, *Art*, in «The Nation», 160, 7 aprile 1945, p. 397.

18. Clement Greenberg, in «The Nation», 162, 9 febbraio 1946, p. 176.

19. *Richard Pousette-Dart*, catalogo della mostra, New York, "Art of This Century", 1947, s.p.

20. Harold Rosenberg, *Collector as Creator*, in «Saturday Review», 43, 12 novembre 1960, p. 30.

Mostre dell'"Art of This Century"

Stagione 1942-1943

Mostra di apertura: *Exhibition of the Collection*; 20 ottobre - novembre.
Objects by Joseph Cornell; Marcel Duchamp's Box Valise; Laurence Vail Bottles; 30 novembre - dicembre.
Exhibition by 31 Women; 5 - 31 gennaio.
Retrospective Exhibition of the Works of Jean Hélion; 8 febbraio - 6 marzo.
15 Early, 15 Late Paintings; 13 marzo - 10 aprile.
Exhibition of Collage; 16 aprile - 15 maggio.
Spring Salon for Young Artists (under 35 years old); 18 maggio - 26 giugno.

Stagione 1943-1944

Masterworks of Early de Chirico; 5 ottobre - 6 novembre.
First Exhibition: Jackson Pollock: Paintings and Drawings; 9 - 27 novembre.
Natural, Insane, Surrealist Art; 30 novembre - 31 dicembre.
I. Rice Pereira; 4 - 22 gennaio.
Arp; 24 gennaio - 29 febbraio.
Hans Hofmann; 7 - 31 marzo.
First Exhibition in America of (Twenty Paintings); 11 - 30 aprile.
Spring Salon for Young Artists; 2 maggio - 3 giugno.
The Negro in American Life; 29 maggio - 3 giugno.

Stagione 1944-1945

Paintings and Drawings by William Baziotes: First One-Man Exhibition; 3 - 21 ottobre.
Robert Motherwell: Paintings, Papiers Collés, Drawings; 24 ottobre - 11 novembre.
Picasso Reproductions: Latest Works (1939-1943); 24 ottobre - 11 novembre.
David Hare: Sculptures; 14 novembre - 2 dicembre.
Rudolph Ray: Paintings; 12 dicembre - 6 gennaio.
Isabelle Waldberg: Constructions; 12 dicembre - 6 gennaio.
Christmas Suggestions; 12 dicembre - 6 gennaio
Mark Rothko: Paintings; 9 gennaio - 4 febbraio.
Alberto Giacometti: 10 febbraio - 10 marzo.
Laurence Vail; 10 febbraio - 10 marzo.
Jackson Pollock; 19 marzo - 14 aprile.
Wolfgang Paalen; 17 aprile - 12 maggio.
Alice Rahon Paalen: Paintings; 15 maggio - 7 giugno.
The Women; 12 giugno - 7 luglio.

Stagione 1945-1946

Autumn Salon; 6 ottobre - (28?) ottobre.
Charles Seliger: First Exhibition; 30 ottobre - 17 novembre.
Paul Wilton; 30 ottobre - 17 novembre.
Ted Bradley: Paintings; 20 novembre - 8 dicembre.
Lee Hersch: Paintings; 20 novembre - 8 dicembre.
Christmas Exhibition of Gouaches; 11 - 29 dicembre.
Paintings by Janet Sobel; 2 - 19 gennaio.
Sculpture by David Hare; 22 gennaio - 9 febbraio.
5 Sculptures: Pamela Bodin; 12 febbraio - 2 marzo.
First Exhibition: Paintings: Clyfford Still; 12 febbraio - 2 marzo.
Peter Busa: Paintings; 9 - 30 marzo.
Pegeen Vail: First Exhibition; 9 - 30 marzo.
Jackson Pollock: Exhibition: Paintings; 2 - 20 aprile.
Teresa Zarnower: 16 Gouaches; 23 aprile - 11 maggio.
Robert De Niro: First Exhibition of Painting; 23 aprile - 11 maggio.
Sonja Sekula: First Exhibition of Paintings; 14 maggio - 1 giugno.

Stagione 1946-1947

Hans Richter, 1919-1946; 22 ottobre - 9 novembre.
Virginia Admiral; 12 - 30 novembre.
Rudi Blesh: Paintings 1946; 12 - 30 novembre.
Charles Seliger, Kenneth Scott, Dwight Ripley, John Goodwin, David Hill; 3 - 21 dicembre.
Marjorie McKee; 24 dicembre - 11 gennaio.
Helen Schwinger; 24 dicembre - 11 gennaio.
Jackson Pollock; 14 gennaio - 1 febbraio.
Memorial Showing of the Last Paintings of Morris Hirshfield; 1 febbraio - 1 marzo.
Richard Pousette-Dart; 4 - 22 marzo.
David Hare: Sculpture; 25 marzo - 19 aprile.
First American Retrospective Exhibition of Theo van Doesburg, 1883-1931; 29 aprile - 31 maggio.



Peggy Guggenheim
nel suo palazzo veneziano.
Per gentile concessione
degli eredi di Roloff Beny.

Le donazioni di Peggy Guggenheim

Quando vennero formandosi le prime collezioni d'arte realmente pubbliche e le antiche collezioni reali furono aperte alle grandi folle, il senso di orgoglio nei confronti della liberalità principesca era solo uno dei molti e complessi motivi per la creazione dei musei in senso moderno. Molto più importante era infatti la credenza, ferma e ottimistica, che l'arte fosse uno dei grandi maestri dell'umanità e che il benessere morale e spirituale dello stato sarebbe migliorato a contatto di grandi opere d'arte, fino ad allora gelosamente custodite per la gioia di pochi privilegiati. Allo stesso tempo si credeva che le collezioni d'arte pubbliche avrebbero anche stimolato la fantasia e le energie dei giovani artisti, migliorando la qualità dell'artigianato e dell'industria. Queste speranze non vennero sempre soddisfatte: mai, per esempio, la produzione artistica fiorentina raggiunse un livello più basso che nei decenni che seguirono la donazione dei Medici che, a tutt'oggi, è il dono artistico pubblico più munifico mai elargito. Lo scopo didattico tuttavia perdurò per tutto il XIX secolo ed è in questa luce che può essere vista l'attività di Peggy Guggenheim come mecenate e donatrice. Il passar del tempo e il suo stesso ardente entusiasmo le permisero di raggiungere quelle mete a cui non seppero arrivare così tanti prìncipi ben intenzionati del XVIII secolo. Con la sua attività di collezionista e di donatrice Peggy Guggenheim esercitò e continua a esercitare una decisa forza divulgativa.

Sebbene minimizzasse deliberatamente la sua capacità intellettuale, ella manteneva sempre un certo timido ma instancabile rispetto per l'insegnamento, per l'istruzione e per la volontà innata di raffinare e alimentare la mente. Dall'inizio alla fine della sua carriera, la sua più ardente ammirazione andò ai suoi maestri: Emma Goldman, Sir Herbert Read, Marcel Duchamp, Alfred Barr e molti altri. Proprio questo impulso volto all'istruzione era alla base della creazione della sua collezione: sin dall'inizio ebbe il doppio scopo di essere uno strumento di istruzione e un mezzo di sostegno morale e finanziario per gli artisti dell'avanguardia. Per tutta la vita distinse sempre fra le amicizie e le conoscenze. Solo gli amici capivano che, dietro la sua allegra effervescenza, oltre il sofisticato edonismo dei suoi modi, si nascondeva una mente energica e tenace, tesa verso l'insegnamento e l'apprendimento. Accadeva raramente, infatti, che un amico le consigliasse un libro particolarmente stimolante senza che lei lo leggesse al più presto. Fra tutti coloro che appartenevano al suo ambito sociale era forse l'unica del tutto immune alla noia proprio a causa del suo bisogno spontaneo di apprendere e, a modo suo, di insegnare.

Come è stato messo in evidenza nel saggio precedente, la funzione istruttiva dell'"Art of This Century" consisteva soprattutto nella presentazione di mostre didattiche per il contrapporsi di opere dei padri fondatori dell'arte moderna e di quelle di talenti ancora sconosciuti. Spesso l'allestimento delle mostre trasformava lo spettatore, tradizionale elemento passivo, in un partecipante attivo, a cui imponeva determinate nozioni grazie all'esperienza fisica diretta.

Il più importante aspetto della sua galleria, specialmente per coloro di noi che stavano maturando durante gli anni della guerra, era che questa fosse un luogo di incontro e di discussione temerariamente liberale. Non si sapeva mai quale artista si sarebbe trovato a discutere animatamente con chissà quale altro artista o critico. Sebbene gran parte dei visitatori più giovani fosse troppo impreparata per comprendere del tutto queste discussioni, noi riuscimmo a intuire che l'arte, e non solo quella contemporanea, non era lì solamente per essere goduta, rispettata, ammirata e studiata. L'arte poteva e *doveva* dar luogo anche a ulteriori avventure, a polemiche, all'espressione di nuove idee ardite.

Nell'ambito della 57ª Strada, negli anni Quaranta "Art of This Century" era unica: nell'ambito dell'America la 57ª Strada lo era altrettanto. L'America era ancora un paese di frontiera nei riguardi dell'arte e soprattutto, dell'arte moderna. Sulla costa orientale, ad eccezione di New York, Hartford e New Haven, si poteva contare sulle dita delle mani il numero delle opere di artisti del XX secolo presenti nelle collezioni pubbliche (la Chester Dale Collection non era ancora stata trasferita a Washington, né l'Arensberg e la Gallatin a Filadelfia). Guardando verso occidente, Cleveland, Detroit, Toledo e Cincinnati avevano fatto sforzi titubanti nel collezionare opere d'arte moderna e bisognava andare fino a Chicago per trovare una concentrazione rispettabile di bei dipinti e sculture dei pionieri dell'arte contemporanea. Tra Chicago e San Francisco c'era addirittura ancor meno materiale che potesse sfidare e sorprendere l'artista novello, il critico o lo storico dell'arte. La pittura e la

scultura moderne erano ancora dei beni sospetti. Perfino il WPA aveva fatto ben poco per cambiare tale atteggiamento. In gran parte del retroterra americano, la parola "artista" era associata quasi automaticamente all'aggettivo "affamato". La maggior parte della gente (e non bisogna dimenticare che la Grande Depressione era una realtà tuttora incombente) pensava che fosse naturale che gli artisti fossero affamati. I monumenti patriottici potevano essere a malapena considerati una necessità per la capitale, mentre non furono accettate quali essenziali per la civiltà le sculture urbane o gli affreschi negli uffici postali anche se appartenevano ai talenti, ben istruiti seppure mediocri di Laredo Taft o Aaron Bohrod. I musei che esistevano a ovest di Chicago erano in primo luogo la creazione di individui ricchi, che volevano commemorare se stessi e le loro fortune con doni di arte "sicura" (cioè arte di valore provato e stabilito che potesse dar piacere, ispirare rispetto o stimolare curiosità intellettuale). Ma per la stessa ragione, era un'arte incapace di provocare quel tipo di dibattito appassionatamente partigiano che scoppiò come un incendio spontaneo nelle sale di "Art of This Century".
Proprio con l'intenzione di estendere questa sorta di appassionato impegno dalla 57ª Strada al resto dell'America, Peggy Guggenheim acquistò le opere degli artisti che appartenevano alla sua "scuderia" per donarle a quei musei che allora erano isole culturali nella sperduta provincia. Mentre a quel tempo la gran parte dei donatori era solo interessata a ingrandire i musei delle proprie città (Kress fu la grande eccezione), la campagna di donazioni fatta da Peggy Guggenheim si espandeva per tutto il territorio nazionale. In alcuni casi i suoi doni andavano ad istituzioni che non avevano ancora alcun museo. Fu proprio il suo dono della tela più ambiziosa di Jackson Pollock, dalle dimensioni monumentali, e di altri esempi importanti dell'arte contemporanea americana, che indusse l'amministrazione della Iowa University a fondare uno dei primi musei universitari statali nel Midwest. Ma non vennero presi in considerazione solo musei lontani e isolati come il Delgado Museum di New Orleans o il Seattle Museum of Art. Il Museum of Fine Arts di Boston era sempre stato in prima linea nell'acquisto di opere d'avanguardia sin dalla sua fondazione fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Poi, per cause che non sono state ancora spiegate dagli studi sul mecenatismo artistico, la politica di acquisto del museo divenne sempre più conservatrice. Nella speranza di riaccendere il passato impeto di Boston per l'arte moderna, Perry Rathbone, amico fidato di Peggy Guggenheim, si rivolse a lei per avere un'opera in dono, ricevendone una generosa risposta. In seguito, impressionata dallo straordinario entusiasmo per l'arte dimostrato dallo stato di Israele, benché assediato militarmente ed economicamente, ella fece un dono importante al Tel Aviv Museum of Art estendendo così i suoi benefici oltre i confini americani.
Era molto meno interessata alle richieste dei musei europei. Roma e Amsterdam, seriamente partecipi alle vicende d'arte contemporanea, furono eccezioni. Al Museo d'Arte Moderna di Ca'Pesaro fece solo un dono convenzionale essendo Venezia erede universale della sua collezione. Non può essere accusata di sciovinismo, come è evidente dalle sue memorie e dalla sua vita. Ma era affascinata dall'entusiasmo con cui l'America accoglieva le avventure dell'arte moderna, e sentiva che il suo sostegno era più importante là che in altri luoghi. Una piccola vena di ripicca può esserci stata nella sua decisione di non fare donazioni ai musei europei: fino alla metà degli anni Cinquanta la stampa europea continuava a mettere in ridicolo la sua collezione e la sua attività di mecenate.
È quasi impossibile tentare di stabilire quale fu l'impatto delle donazioni di Peggy Guggenheim nel momento in cui avvennero, proprio come è impossibile dire che importanza avranno in futuro. Indubbiamente, se paragonate al suo dono più importante - quello della sua collezione privata alla Fondazione Solomon R. Guggenheim - i quadri e le sculture che offrì a Boston, San Francisco o Raleigh sembrano mancare di consistenza. Ma una cosa è per un giovane (o vecchio che sia) amante dell'arte essere frettolosamente stupito dagli splendori del Palazzo Venier dei Leoni, e un'altra, per lo stesso amante dell'arte, poter osservare a suo piacimento un Pollock o un Matta o un Clyfford Still nella propria città. C'è una sensazione di comunità, un legame più intimo, che nelle giuste circostanze possono rendere un Hélion a Raleigh, un Alan Davie a Providence o un Nicholson a Tel Aviv più gratificanti di una stanza piena di Picasso, visitata nel corso di un viaggio. L'effetto che l'arte ha sulla mente e sulle emozioni è imponderabile. La cosa importante è di correre il rischio di

mettere a confronto l'artista e il pubblico. Il rischio è molto concreto nel caso in cui pubblico e artista siano contemporanei, poiché non c'è garanzia che l'artista sia di valore per il pubblico e viceversa. Peggy Guggenheim, al vertice della sua carriera, traeva profitto dai rischi e, seguendo il suo istinto, metteva in gioco ciò che aveva basandosi sulla qualità dell'artista che decideva di sostenere e sull'entusiasmo di un pubblico a lei totalmente sconosciuto.
Ci vuole un po' di fantasia per valutare il significato delle opere donate da Peggy Guggenheim circa quarant'anni fa. Contrariamente a un dono di un Ruijsdael o di un Beato Angelico, ogni quadro e scultura da lei donati furono una sfida per il pubblico. Il personale e i garanti del museo dovevano chiedersi: «Vale la pena avere quest'arte?» Il visitatore del museo doveva chiedersi: «Quest'arte è legata alle necessità e alle speranze della mia vita? Posso capirla? La posso fare mia?». Non esisteva ancora alcuna autorità, alcun mezzo interpretativo a cui affidarsi.
L'apporto dei doni di Peggy Guggenheim è riassunto nel modo migliore dal dottor Franklin Robinson, Direttore del Museum of Art della Rhode Island School of Design: «... l'effetto duraturo della donazione della Signora Guggenheim fu quello di trascinarci nel periodo post-bellico, di renderci consapevoli ed entusiasmarci per l'arte degli anni Quaranta e Cinquanta in questo paese e all'estero. Il quadro di Jackson Pollock è effettivamente l'opera più importante di un maestro americano del XX secolo presente nella nostra collezione e sarà sempre una delle grandi glorie di questo museo».
In similar modo, il curatore del Tel Aviv Museum, la dottoressa Nehama Guralnik, afferma: «Nel periodo in cui Peggy Guggenheim effettuò la donazione, nei primi anni Cinquanta, l'arte americana non era assolutamente rappresentata nel Tel Aviv Museum che invece offriva degli esempi limitati di arte astratta surrealista. Negli anni seguenti la donazione agì come catalizzatore e nucleo di partenza per l'ampliamento di entrambe queste categorie. Oltre a ciò la donazione rappresentò il perno di una mostra dal titolo: *Abstract and Surrealist Art* che fu inaugurata nel gennaio del 1955 e fu visitata da circa 50.000 persone. La mostra presentava per la prima volta il modernismo internazionale al pubblico locale e fu la mostra d'arte moderna più importante e influente a essere organizzata in Israele nel primo decennio dell'esistenza dello stato ebraico. Da essa scaturirono donazioni di opere importanti fatte da numerosi artisti che vi parteciparono, fra queste ricordiamo *Bewildered Planet*, 1942, di Max Ernst e *Four White Shapes Constellating on a Blue Background*, 1953, di Jean Arp». Lo slancio e l'umorismo che sostennero le donazioni di Peggy Guggenheim sono stati colti chiaramente nel brano che segue, preso da «The Northwest Oral History Project» (Archivi dell'Arte americana, Smithsonian Institution, 1983): «Quando Edward B. Thomas, curatore del Seattle Art Museum, nel 1954 visitò Venezia, fissò un appuntamento con Peggy Guggenheim; i due si capirono subito. La visita di Thomas coincideva con quella di un cliente un po' borioso che stava guardando i quadri per concludere un acquisto. Provocata dall'atteggiamento del visitatore, Peggy Guggenheim si rivolse a me e sussurrò: "Rimani nei paraggi, caro, che ne darò uno a te!" Quando l'altro ospite se ne fu andato, disse: "Bene, andiamo nel seminterrato: ci sono cinque Pollock da vedere e tu puoi scegliere quello che vuoi!" Quando i doni di Peggy Guggenheim entrarono a far parte della collezione del museo, questo era noto soprattutto per il patrimonio di opere d'arte asiatica e regionale. Il dono contribuì a sottolineare la necessità di espandere proprio la collezione d'arte moderna. Sia la qualità dei doni che il prestigio del donatore hanno aiutato il Seattle Art Museum a creare la sua collezione di arte moderna e, cosa interessante, hanno fornito agli altri collezionisti uno stimolo eccellente a partecipare alla vita del museo».
Non è assolutamente sorprendente che alcune donazioni fossero di qualità inferiore, come non sorprende il, seppur piccolo, numero di "errori". Né Peggy Guggenheim fu sempre responsabile di donazioni poco felici: più di un direttore di museo, infatti, ha confessato, sotto il vincolo della discrezione collegiale, di aver fatto una vera gaffe nello scegliere un oggetto che si rivelò essere meno importante delle diverse possibilità proposte da Peggy Guggenheim. Il senno di poi, sebbene sia un piacevole passatempo, non dovrebbe essere mai preso seriamente. I direttori dei musei corsero dei rischi proprio come Peggy: a entrambi deve essere reso onore. Che la stragrande maggioranza di questi rischi sia stata ripagata in modo eccellente, ciò non può essere attribuito alla fortuna. Né la mecenate né il beneficiato giocavano alla roulette. Peggy voleva insegnare e allo stesso

tempo voleva anche imparare. Con grande sagacia e sensibilità ella scelse i suoi professori e poi fece molti compiti a casa da sola.
Un altro elemento non deve essere sottovalutato. Donare può essere divertente e per molti anni si divertì a osservare i direttori dei musei, specialmente coloro che le erano diventati amici, andarsene con i loro trofei. Quando e perché si stancò di divertirsi è difficile a dirsi, ma a poco a poco il suo coinvolgimento nel mondo artistico cominciò a diminuire. Nessuno saprà mai perché Peggy Guggenheim decise di chiudere prima "Art of This Century" e poi l'attività di "galleria" a Palazzo Venier dei Leoni, iniziando a ritirarsi dal palcoscenico del mondo dell'arte, ritirata che accelerò in modo visibile dopo la metà degli anni Cinquanta. Contrariamente alle affermazioni pubblicate, le sue motivazioni forse non erano chiare nemmeno a lei stessa. Come tutte le scelte umane importanti, le ragioni del suo trasferimento a Venezia probabilmente sono troppo complesse e contraddittorie per essere chiarite cercando prove documentabili. In un modo o nell'altro può aver creduto di aver portato a termine ciò che si era proposta. Assieme a pochi altri colleghi scelti come Alfred Barr, aveva contribuito a interessare vasti settori del pubblico alla causa dell'arte contemporanea. Negli ultimi anni della sua vita, infatti, sentì di aver vinto la battaglia in modo troppo totale. Cominciò a capire chiaramente che l'arte, soprattutto in America, stava correndo il pericolo di essere soffocata dall'eccesso di amore. Il suo intuito, il suo entusiasmo e il suo impegno avevano fatto dell'arte un interesse pubblico fondamentale, quasi un obbligo tacito. Il senso del rischio, del venire alle prese con delle forze che si sarebbero riconosciute solo in futuro, era passato. L'interesse nell'arte era diventato così arrogante che le forze più influenti e finanziariamente imbattibili del mondo dell'istruzione artistica hanno persino paragonato la mancanza di interesse nell'arte a uno stato di esistenza subumana. Come se Madre Teresa dovesse essere guardata di traverso perché non conosce e non le interessa nulla di Larry Poons o di Carl André. Sebbene Peggy Guggenheim avesse partecipato all'esuberante disponibilità che aveva propagato la consapevolezza dell'arte moderna e della sua posizione centrale nella civiltà contemporanea, sentì sempre di più che era arrivato il tempo di riconsiderare l'arte stessa in modo più riflessivo ma non necessariamente più pedante o accademico. Si distaccò sempre di più dal presente immediato per dedicarsi di più alla cura e all'esposizione della sua collezione. Il suo interesse nell'aiutare i musei diminuì; piuttosto che disfarsi delle sue opere, pensò di completare e rifinire la sua collezione. Prima che l'età avanzata e la malattia la travolgessero, le sue ultime trattative importanti riguardarono l'acquisizione, sfortunatamente impedita, di un dipinto di Philip Guston. Ciò che si può definire la missione storica di Peggy Guggenheim termina con la chiusura della galleria "Art of This Century". Rimane però come epilogo non indifferente la sua attività in Italia. Benché la stampa non le serbasse un'accoglienza cordiale (c'erano addirittura giornali che definivano la collezione di Palazzo Venier «Il Baraccone Guggenheim») soprattutto le giovani leve dei licei artistici e delle accademie d'arte trovarono a portata di mano una collezione di arte moderna senza rivali in Europa e ne traevano spunti e incoraggiamenti decisivi. Per meglio capire quanto fu preziosa l'opportunità offerta dalla Collezione Guggenheim negli anni Cinquanta basta ricordarsi delle difficoltà che avevamo tutti in Italia per riprendere contatto con la cultura occidentale più viva dopo la grave cesura del ventennio e della guerra.
Per quasi un decennio dopo il suo trasferimento a Venezia, Peggy Guggenheim cercò di svolgere un'attività analoga a quella che aveva esercitato a New York durante il periodo 1942-1948. Certo il suo slancio era un po' incrinato dopo la dura lotta che aveva combattuto per "piazzare" i suoi più celebri "protegés" dopo la chiusura di "Art of This Century". Bisogna anche tener conto che l'ambiente veneziano non era certo adatto a suscitare grandi speranze di riuscita. Ciononostante Peggy fece il possibile per mantenere la sua collezione non solo in senso didattico-museale, ma anche come luogo di smistamento delle nuove tendenze. Opere di Consagra, Tancredi, Vedova, Santomaso, Lardera, Fontana e Dorazio furono acquistate o esposte e integrate nel suo programma di donazioni ai musei americani. Fu lei a divulgare con grande impegno i valori dell'arte italiana del dopoguerra e a iniziare quell'atteggiamento americano di apertura che si è perpetuata nel programma della stessa Fondazione Solomon R. Guggenheim.
Circa dieci anni fa in un piovoso pomeriggio dell'autunno veneziano, Peggy stava rileggendo in modo

occasionale delle vecchie lettere e delle carte degli anni Quaranta e Cinquanta. Da poco ero tornato da San Francisco e le dissi come mi ero entusiasmato nel vedere un eccezionale van Doesburg nel locale Museo di Arte Moderna, etichettato «Dono di Peggy Guggenheim». Ne fu compiaciuta e cominciò a ricordare altre donazioni da lei fatte. Allora mi venne in mente che mettere assieme tutte le opere da lei donate e sparse in giro per il mondo sarebbe stato oggetto di una mostra interessante in un museo che volesse descrivere gli aspetti diversi del gusto e del mecenatismo in un periodo cruciale per l'arte americana. In un primo momento l'idea le piacque: la possibilità di rivedere i dipinti e le sculture che una volta le appartenevano la attirava. Poi, improvvisamente cambiò umore.

«La gente dirà solo che devo essere stata una stupida a disfarmi di queste cose».

Non appariva né amara né rassegnata. Conosceva il mondo poiché era stata parte di esso. Da allora sono stati scritti su Peggy Guggenheim un grande numero di articoli biografici e libri: è stata descritta in termini vezzeggiativi, con rimprovero o come un mero fatto storico. Ma nessuno l'ha definita stupida. Unica eccezione fu Bernard Berenson, che dopo aver visto la sua collezione esposta alla Biennale del 1948 le disse: «Avrebbe dovuto venire da me, mia cara, e io le avrei fatto fare dei buoni affari».

Fred Licht

Musei pubblici che hanno ricevuto donazioni da parte di Peggy Guggenheim:

Amsterdam, Olanda	Stedelijk Museum
Atlanta, Georgia	High Museum of Art
Boston, Massachusetts	Museum of Fine Arts
Chicago, Illinois	Art Institute of Chicago
Hartford, Connecticut	Wadsworth Atheneum
Iowa City, Iowa	University of Iowa Museum of Art
Kansas City, Missouri	Nelson-Atkins Museum of Art
New York, New York	Brooklyn Museum
New York, New York	Museum of Modern Art
New Haven, Connecticut	Yale University Art Gallery
New Orleans, Louisiana	New Orleans Museum of Art
Phoenix, Arizona	Phoenix Museum of Art
Poughkeepsie, New York	Vassar College Art Gallery
Providence, Rhode Island	Museum of the Rhode Island School of Design
Raleigh, North Carolina	North Carolina Museum of Art
Roma, Italia	Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
San Diego, California	San Diego Museum of Art
San Francisco, California	San Francisco Museum of Modern Art
Seattle, Washington	Seattle Art Museum
Tel Aviv, Israele	The Tel Aviv Museum
Venezia, Italia	Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

Avvertenza

Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim è una versione leggermente diversa dell'esposizione *Peggy Guggenheim's Other Legacy* presentata al Solomon R. Guggenheim Museum di New York in marzo - maggio 1987. Alcune opere esposte a New York, come *Ritratto di Pegeen* di Pousette-Dart, mancano a Venezia per ragioni di conservazione. Altre, come ad esempio due quadri della prima maturità di Mark Rothko, non erano disponibili per Venezia a causa della grande mostra antologica della Tate Gallery di Londra.
Queste inevitabili lacune sono però colmate dalla presenza di un grande numero di opere di artisti italiani, dando così una nuova consistenza alla presente esposizione. Quando si stabilì a Venezia, Peggy affrontò l'arte italiana del dopoguerra con tale entusiasmo che riuscì a orientarsi in una situazione labile, spesso contraddittoria, difficile da captare persino per i critici italiani che per decenni avevano seguito le vicende culturali fra l'Italia e l'America. Con le sue acquisizioni incoraggiò pittori e scultori della nuova leva.
Con le sue donazioni di opere italiane ai musei americani creò legami fra le due avanguardie e aprì per loro un varco importante nel mercato internazionale.
Vorrei sdebitarmi, sia pure in minimo modo, ringraziando Susan Hirschfeld e Thomas Padon, entrambi del Museo Solomon R. Guggenheim di New York, per il loro indefesso appoggio.
Se il nostro omaggio a Peggy Guggenheim risulta degno agli occhi del pubblico, ciò è dovuto in gran parte al loro premuroso impegno.

Fred Licht

Catalogo

La realizzazione delle opere
nn. 1, 2, 3, 16, 17, 19 e 36
è dovuta a Egidio Costantini.

Jean Arp
1. **Collage N. 3 in vetro.** 1964
Vetro, 50,15 x 65,06 x 3,17 cm
Collezione The Phoenix Art Museum,
donazione di Peggy Guggenheim.



Jean Arp
2. **Nudo.** 1964
Vetro, 25,70 x 33,96 x 12,70 cm
Collezione Museum of Fine Arts, Boston,
donazione di Peggy Guggenheim.



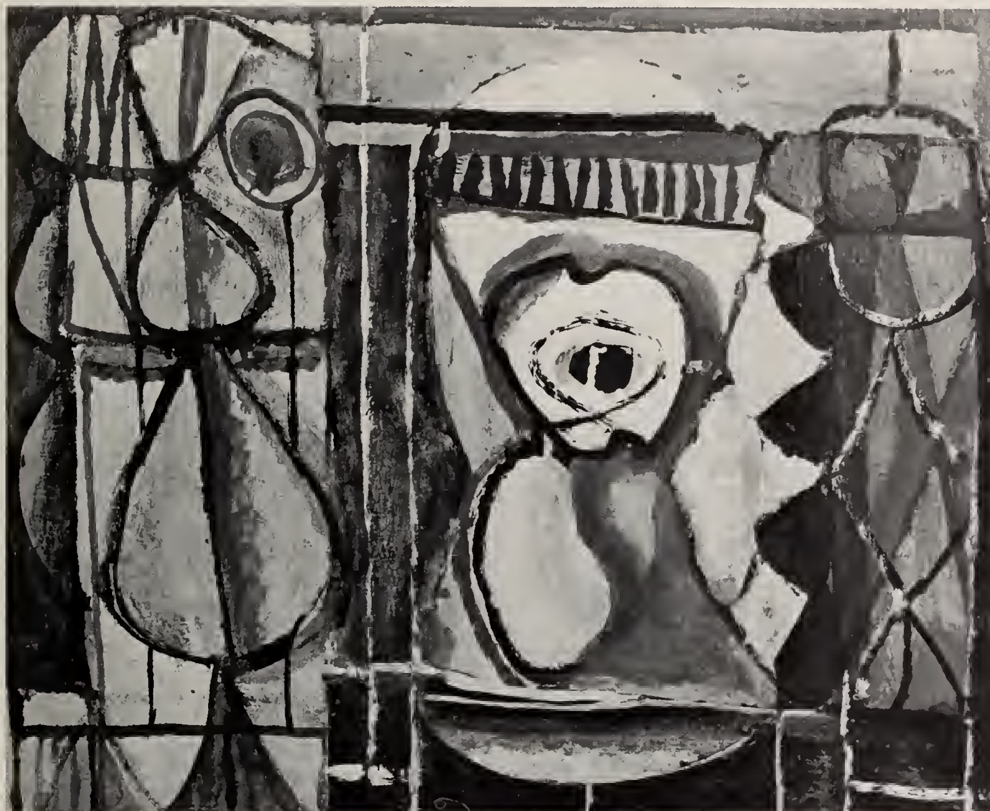
Jean Arp
3. **La colomba.** 1964 circa
Vetro, 26,02 x 24,44 x 13,65 cm
Collezione Museum of Fine Arts, Boston, donazione di Peggy Guggenheim.



William Baziotes
4. **Lo specchio a mezzanotte I.** 1942 circa
Olio su tela, 50,78 x 76,17 cm
Collezione privata.



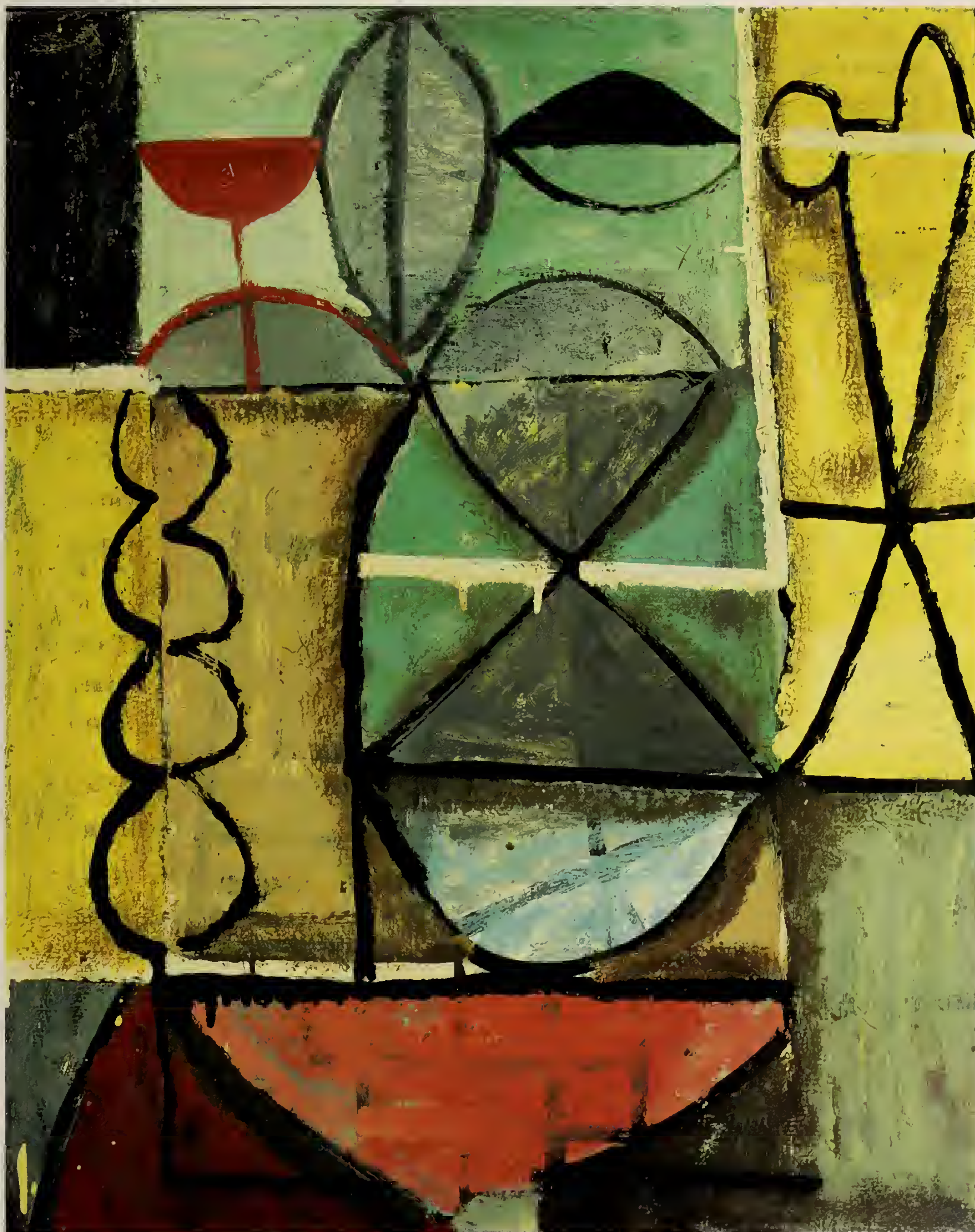
William Baziotes
5. **Aula scolastica.** 1943
Olio su tela, 40 x 48,26 cm
Collezione Kresge Art Museum,
Michigan State University, East Lansing,
donazione di Clement Greenberg.



William Baziotes
6. **I paracadutisti.** 1944
Smalto Duco su tela, 76,17 x 101,56 cm
Collezione Ethel Baziotes, New York,
per gentile concessione Blum Helman
Gallery, New York.



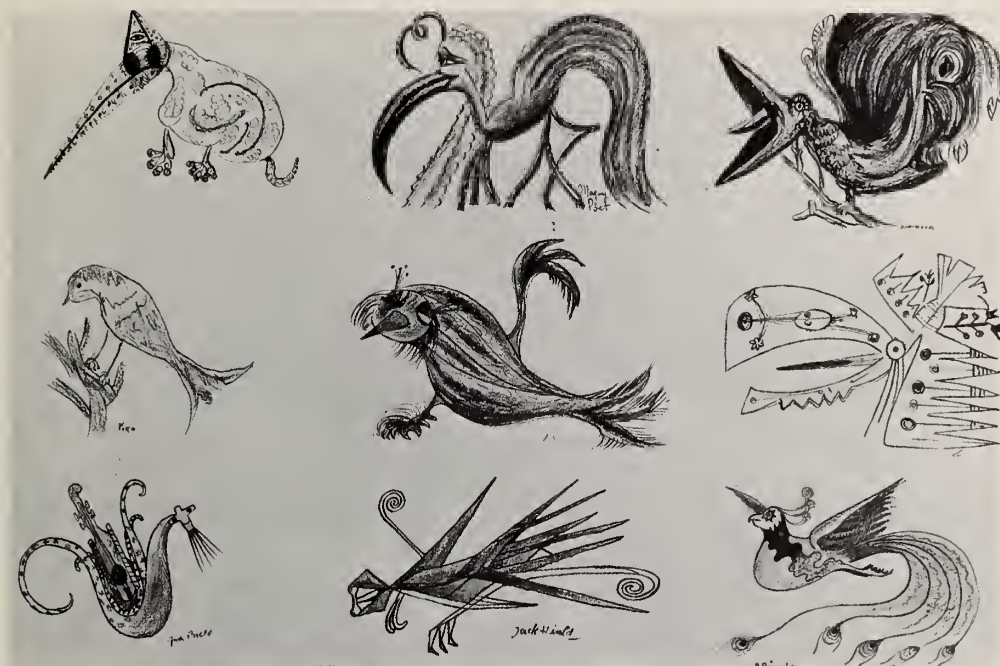
William Baziotes
7. **La clessidra.** 1944
Olio su tela, 76,17 x 61,25 cm
Collezione Mr. and Mrs. Meredith Long, Houston.



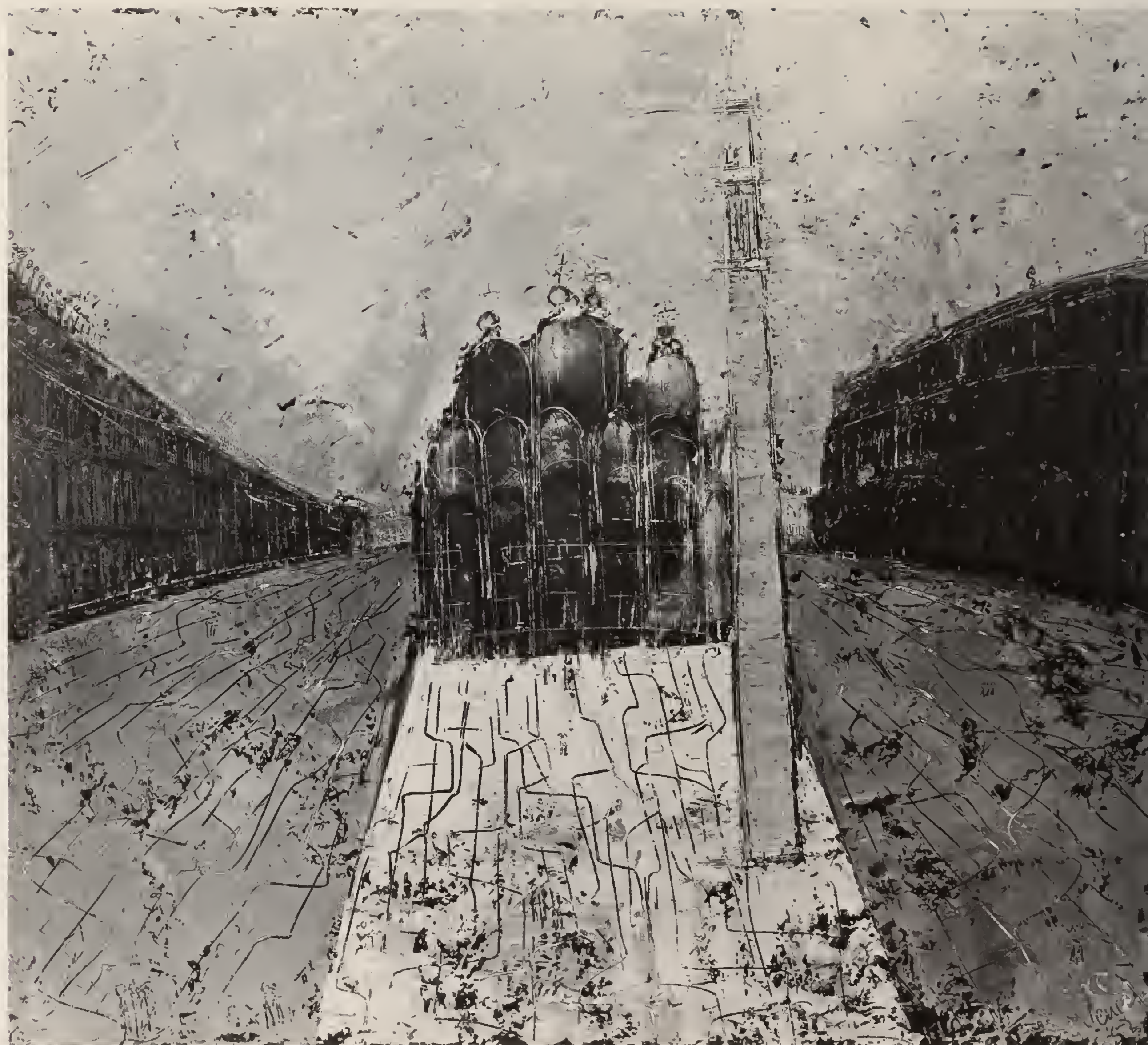
Renato Birolli
8. **Natura morta.** 1947
Olio su tela, 48,50 x 64 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



Collective Drawing
9. **Uccelli fantastici.** 1940
Matita colorata e inchiostro su carta, 30,78 x 47,61 cm
Collezione The Tel Aviv Museum,
donazione di Peggy Guggenheim.



William Congdon
10. **Piazza Veneziana N. 12.** 1952
Olio su tavola, 124,46 x 142,24 cm
Collezione The Museum of Modern Art, New York, donazione di Peggy Guggenheim.



Pietro Consagra
11. **Senza titolo.** 1948
Ferro, 209,47 x 34,28 x 34,28 cm
Collezione New Orleans Museum of Art,
donazione di Peggy Guggenheim.



Alan Davie

12. **Astrazione.** 1951
Olio su masonite, 91,44 x 121,92 cm
Collezione Museum of Art, Rhode Island
School of Design, Providence,
donazione di Peggy Guggenheim.



Theo van Doesburg
13. **Contro-composizione simultanea.** 1929
Olio su tela, 50,15 x 50,15 cm
Collezione San Francisco Museum of Modern Art,
donazione di Peggy Guggenheim.



Oscar Dominguez

14. **Nostalgia dello spazio.** 1939
Olio su tela, 73,03 x 91,76 cm
Collezione The Museum of Modern Art, New York,
donazione di Peggy Guggenheim.



Max Ernst
15. **Famiglia numerosa.** 1926
Olio su tela, 81,56 x 65,07 cm
Collezione San Francisco Museum of Modern Art,
donazione di Peggy Guggenheim.



Max Ernst
16. **Bauta.** 1964
Vetro, 49,83 x 24,76 x 27,93 cm
Collezione San Francisco Museum of Modern Art,
donazione di Peggy Guggenheim.



Max Ernst
17. **Uccello.** 1964
Vetro, 39,04 x 23,49 x 6,98 cm
Collezione Museum of Fine Arts, Boston,
donazione di Peggy Guggenheim.



Claire Falkenstein
18. **Cancello (Modello per Palazzo Venier dei Leoni).** 1963
Ferro e vetro, 43,47 x 36,82 x 2,54 cm
Collezione Museum of Fine Arts, Boston,
donazione di Peggy Guggenheim.



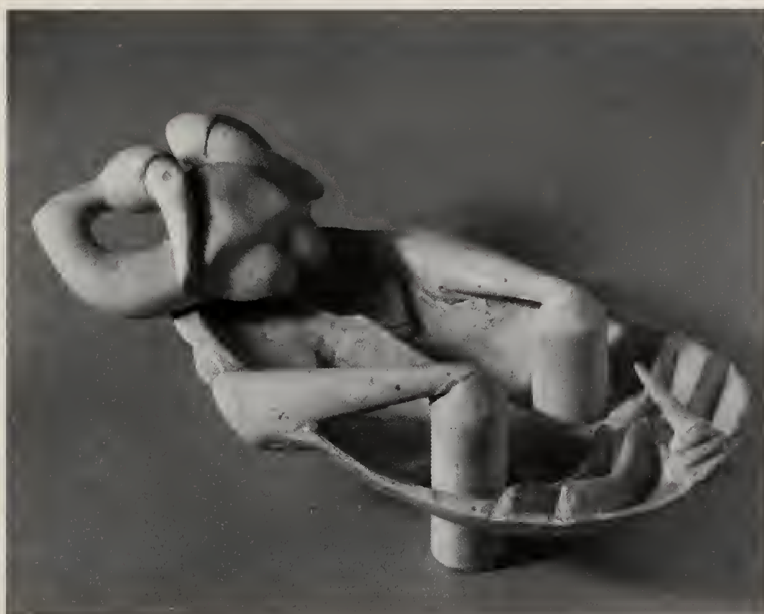
Lucio Fontana
19. **Costruzione.** 1964
Vetro, 28,26 x 62 x 66,68 cm
Collezione Museum of Fine Arts, Boston,
donazione di Peggy Guggenheim.



Otto Freundlich
20. **Astrazione geometrica.** 1938
Gouache su carta, 104,14 x 70,80 cm
Collezione Seattle Art Museum,
donazione di Peggy Guggenheim.



David Hare
21. **Elefante morto.** 1945
Cemento, 11,11 x 28,88 x 15,87 cm
Collezione San Francisco Museum of Modern Art, donazione Jeanne Reynal.



Jean Helion
22. **Figura orizzontale.** 1939
Olio su tela, 50,48 x 131,76 cm
Collezione San Diego Museum of Art,
donazione di Peggy Guggenheim.



Morris Hirshfield
23. **Bellezze del varietà.** 1944
Olio su tela, 102,19 x 121,87 cm
Per gentile concessione Sidney Janis Gallery, New York.



Morris Hirshfield
24. **Nudo con fiori.** 1945
Olio su tela, 69,19 x 56,49 cm
Per gentile concessione Sidney Janis Gallery, New York.



Hans Hofmann
25. **Senza titolo.** 1943 circa
Gouache e matita su carta, 48,24 x 60,62 cm
Collezione The Tel Aviv Museum,
donazione di Peggy Guggenheim.



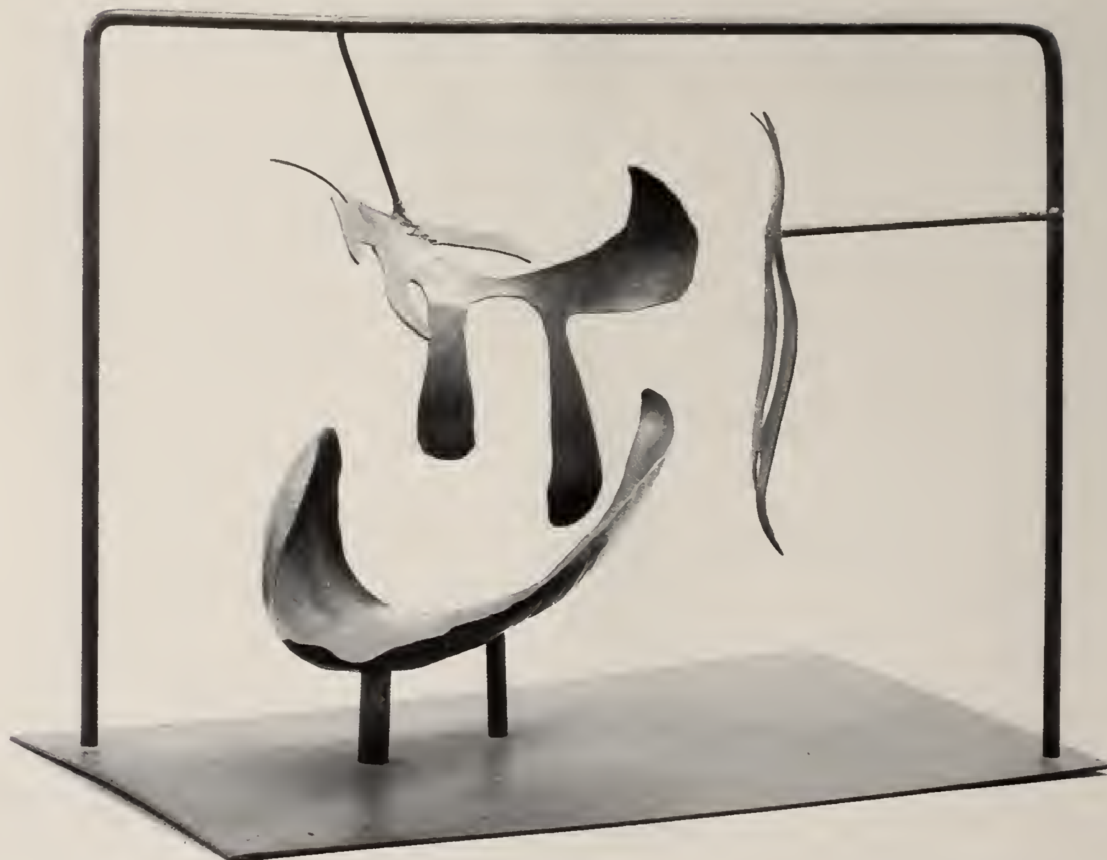
Gerome Kamrowski
26. **Senza titolo.** 1942
Olio su tela, 48,55 x 51,09 cm
Collezione dell'artista.



Willem de Kooning
27. **L'onda.** 1942-1944 circa
Olio su tavola, 122,18 x 121,87 cm
Collezione National Museum of American Art,
Smithsonian Institution, Washington, D.C.,
donazione dalla Collezione Vincent Melzac.



Ibram Lassaw
28. **Scultura in acciaio.** 1938
Acciaio, 47,31 x 59,85 x 38,10 cm
Collezione Whitney Museum of American Art, New York,
acquisizione con fondi del Painting and Sculpture Committee.



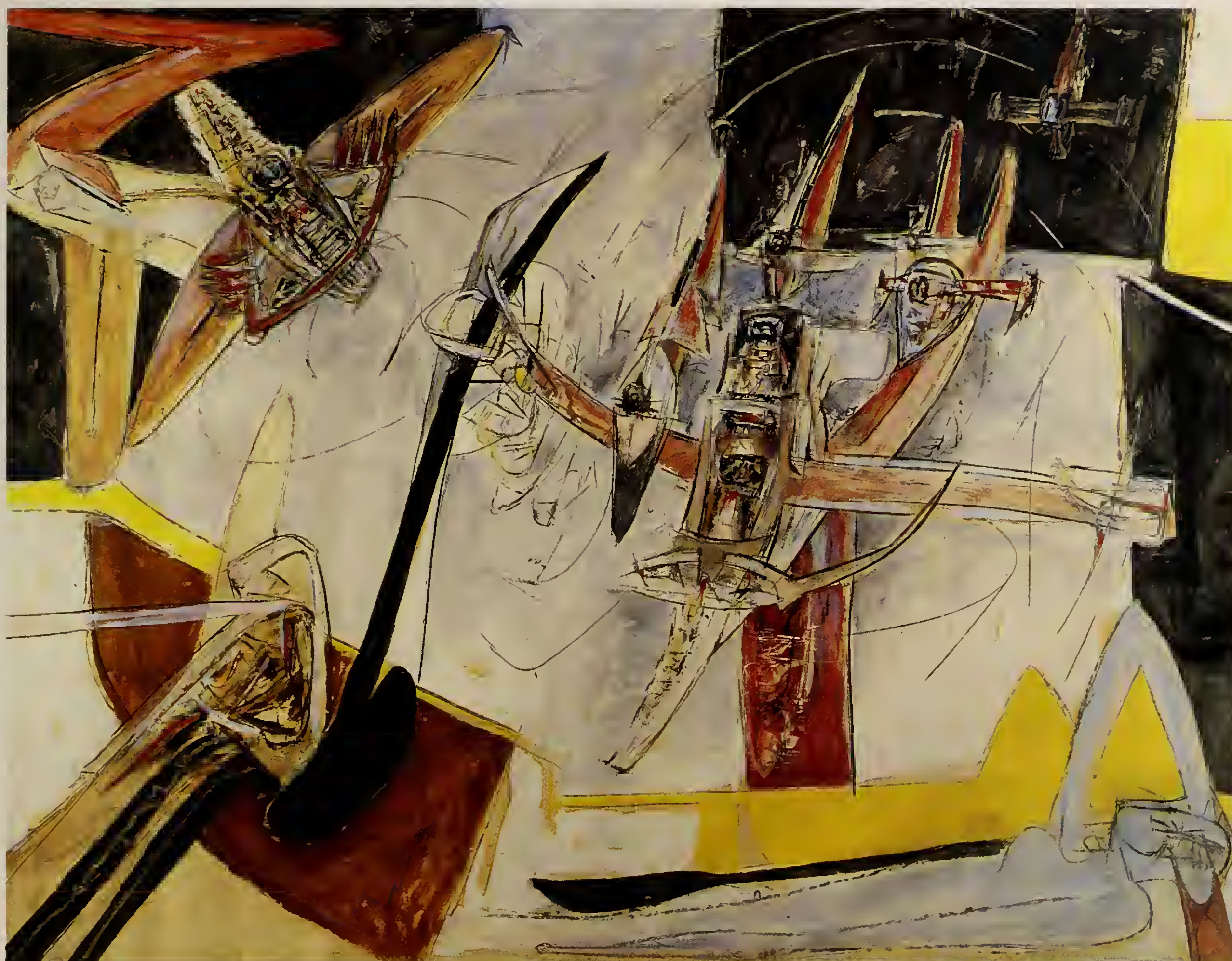
André Masson
29. **La gita.** 1927
Olio su tela, 60,94 x 38,09 cm
Collezione The Tel Aviv Museum,
donazione di Peggy Guggenheim.



Matta
30. **Come me, come X.** 1942
Olio su tela, 69,50 x 90,13 cm
Collezione The University of Iowa Museum of Art, Iowa City,
donazione di Peggy Guggenheim.

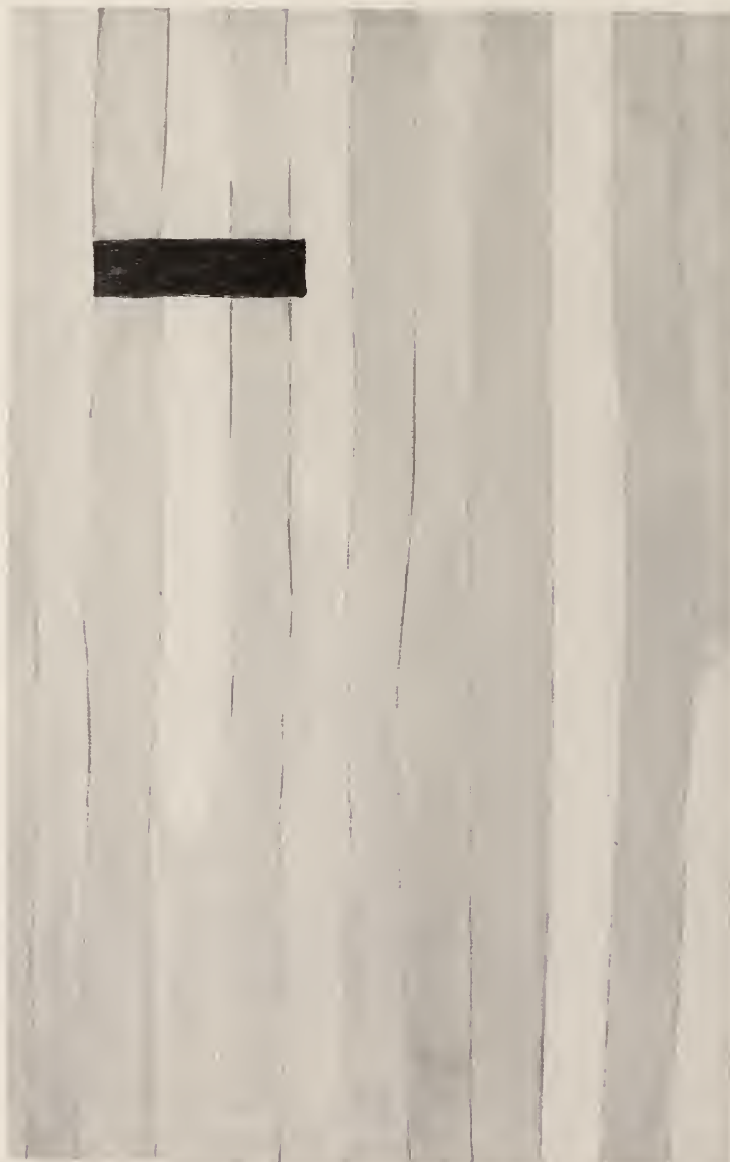


Matta
31. **Astrazione.** n.d.
Olio su carta, 145,99 x 192,96 cm
Collezione Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence,
donazione di Peggy Guggenheim.



Robert Motherwell

32. **La piccola prigione spagnola.** 1941-1944
Olio su tela, 69,19 x 43,47 cm
Collezione The Museum of Modern Art, New York,
donazione Renate Ponsold Motherwell.



Robert Matherwell
33. **Personaggio (Personaggio morto).** 1943
Olio su tela, 122,51 x 97,12 cm
Collezione Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida.



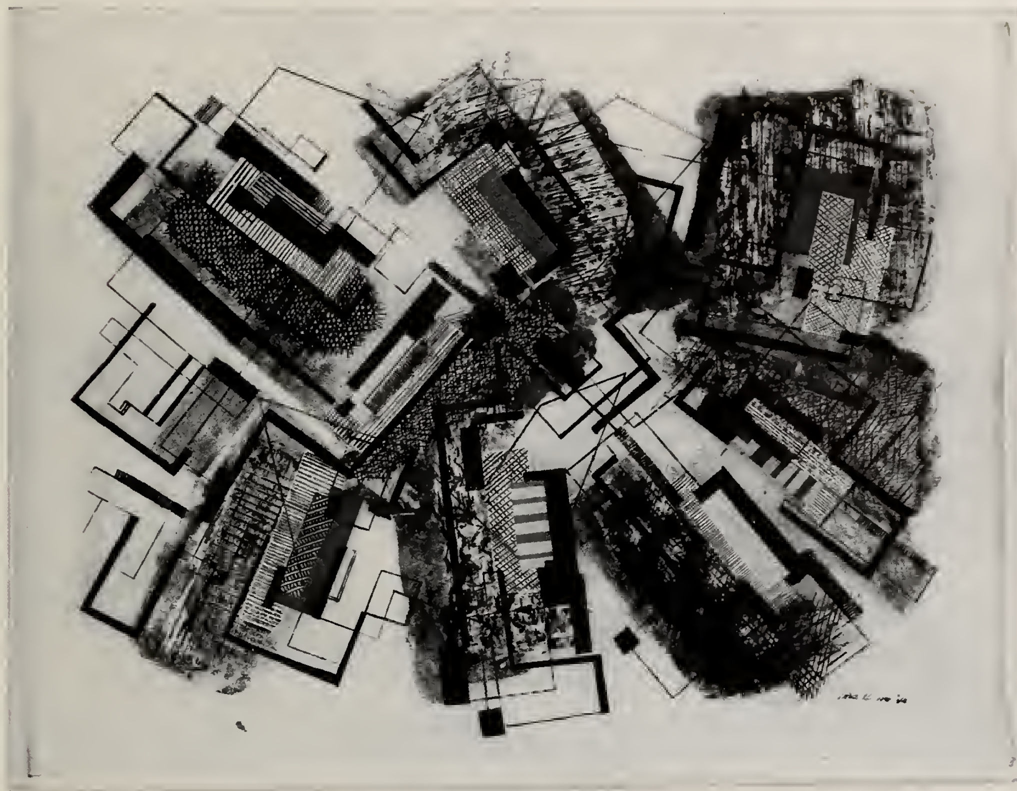
Robert Motherwell

34. **La porta (Messico).** 1943

Inchiostro e acquerello su carta montata su tavola,
32,37 x 24,44 cm
Collezione Thomas Marc Futter.



Irene Rice Pereira
35. **Otto oblunghi.** 1943
Encaustico su pergamena, 48,88 x 64,43 cm
Collezione The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, donazione di Peggy Guggenheim.



Pablo Picasso

36. **Centauro.** 1965 circa
Vetro e pigmento, 31,10 x 9,84 x 27,29 cm
Collezione San Francisco Museum of Modern Art,
donazione di Peggy Guggenheim.



Jackson Pollock

37. **Ritratto di H.M.** 1945
Olio su tela, 90,77 x 109,18 cm
Collezione The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, donazione di Peggy Guggenheim.



Jackson Pollock
38. **Sostanza lucente.** 1946
della serie "Suoni nell'erba"
Olio su tela, 76,48 x 61,57 cm
Collezione The Museum of Modern Art, New York,
fondi di Mr. and Mrs. Albert Lewin e Mrs. Sam A. Lewisohn.



Jackson Pollock
39. **Full Fathom Five** [Citazione dalla "Tempesta" di Shakespeare-Ed.]. 1947
Olio su tela con chiodi, puntine, bottoni, chiavi, monetine, sigarette, fiammiferi...,
129,17 x 76,48 cm
Collezione The Museum of Modern Art, New York,
donazione di Peggy Guggenheim.



Jackson Pollock
40. **Lanterna magica.** 1947
Olio, metallo e chiodi su tela, 109,18 x 55,54 cm
Collezione Museum of Art, Rhode Island
School of Design, Providence,
donazione di Peggy Guggenheim.



Jackson Pollock

41. **Sentieri ondulati.** 1947
Olio su tela, 114 x 86 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



Richard Pousette-Dart
42. **Figura.** 1943-1945
Olio su tela, 202,80 x 126,95 cm
Collezione privata.



Richard Pousette-Dart
43. **Comprensione dell'atomo, Crocifissione.** 1944 circa
Olio su tela, 197,09 x 124,72 cm
Collezione privata.

Mark Rothko
14. **Elementi sospesi in equilibrio.** 1944
Olio su tela, 91,40 x 121,24 cm
Collezione di Mr. and Mrs. Edward J. Minskoff, New York.



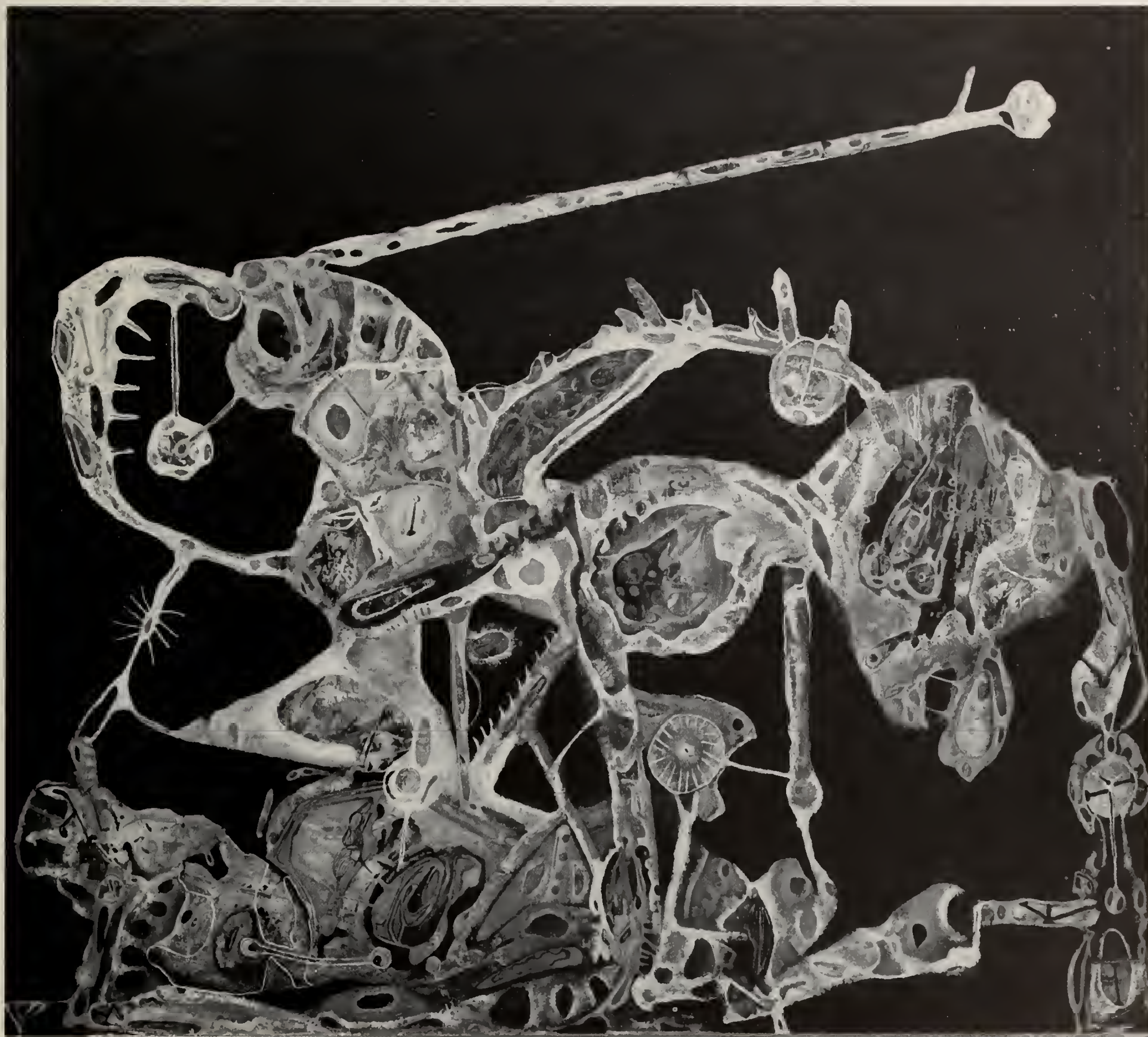
Mark Rothko
45. **Rituale.** 1944
Olio e matita su tela, 135,84 x 99,66 cm
Collezione Walker Art Center, Minneapolis,
donazione della Mark Rothko Foundation.



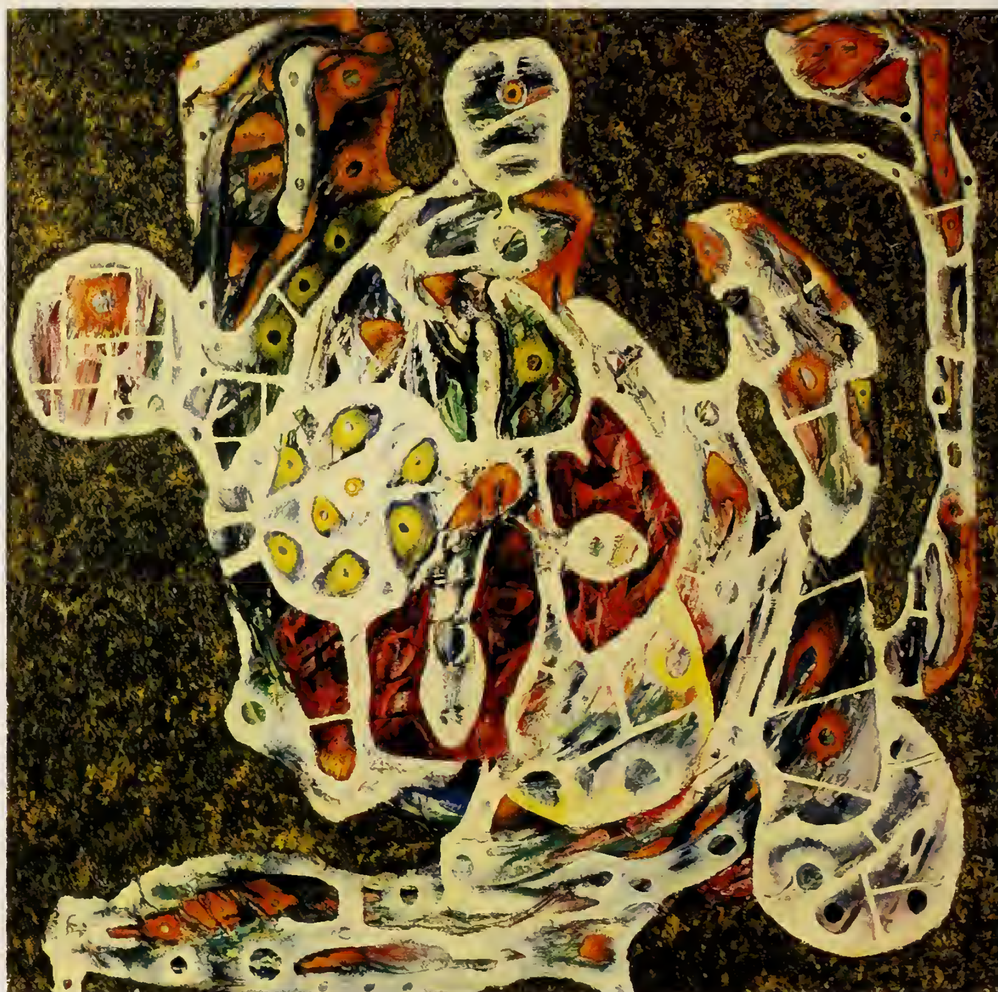
Charles Seliger
46. **Paesaggio cerebrale.** 1944
Olio su tela, 61,28 x 46,04 cm
Collezione Wadsworth Atheneum, Hartford,
donazione di Mr. and Mrs. Alexis Zalstem-Zalessky.



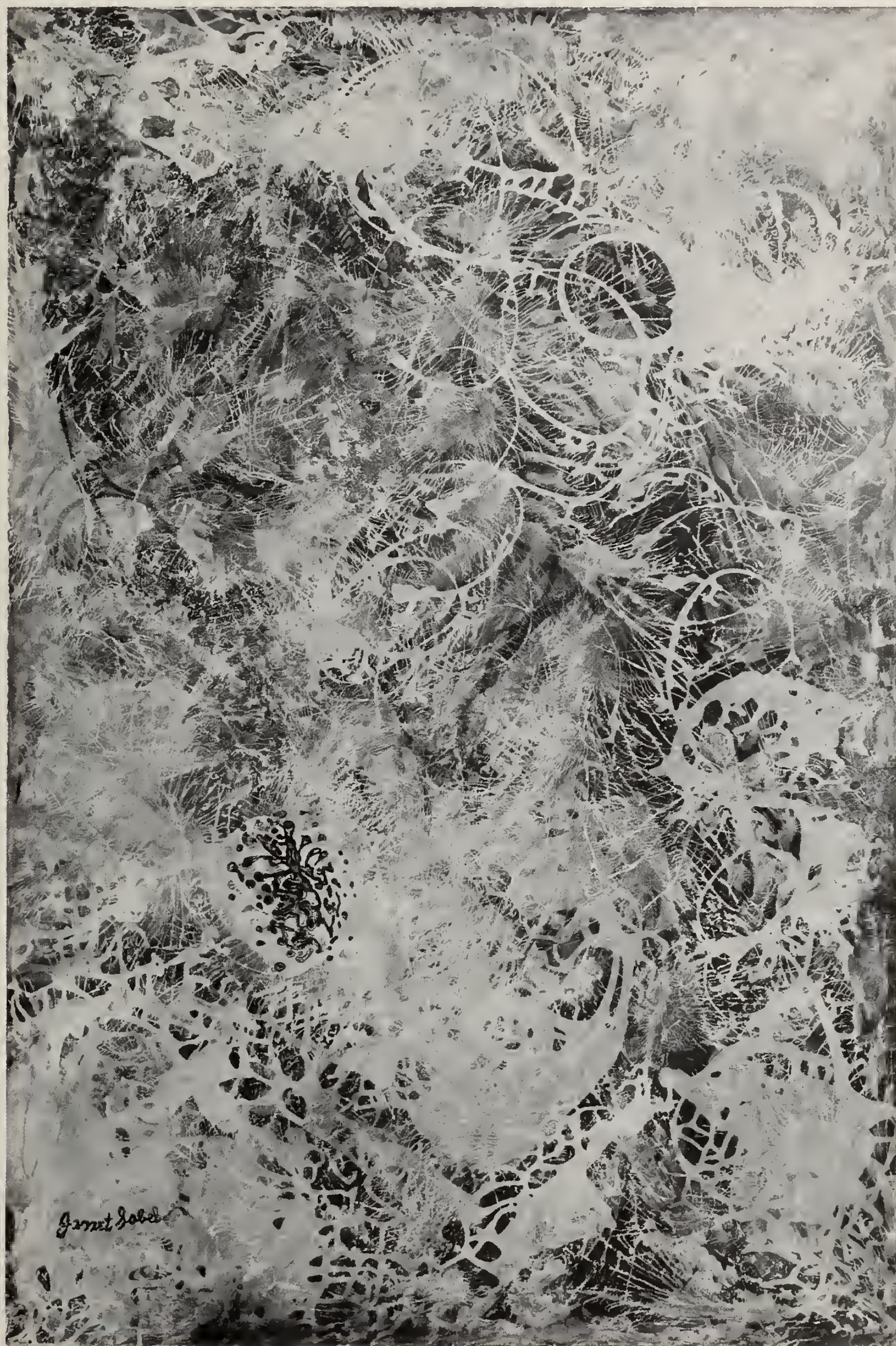
Charles Seliger
47. **Don Chisciotte.** 1944
Olio su tela, 81,56 x 91,71 cm
Collezione di Dr. and Mrs. Hyman G. Weitzen.



Charles Seliger
48. **L'ultimo ciclope.** 1945
Olio su tela, 55,86 x 56,17 cm
Collezione dell'artista.



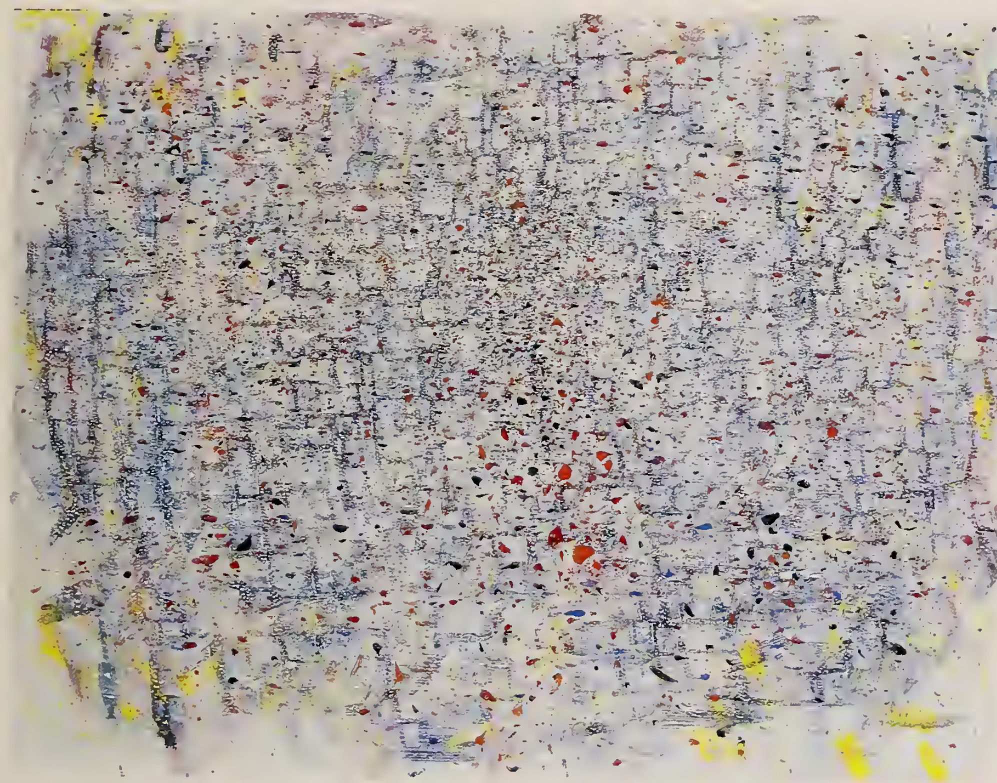
Janet Sobel
49. **Via Lattea.** 1945
Smalto su tela, 113,94 x 75,85 cm
Collezione The Museum of Modern Art, New York,
donazione della famiglia dell'artista.



Tancredi
50. **Composizione.** n.d.
Olio su tela, 140,34 x 200,33 cm
Collezione Wadsworth Atheneum, Hartford,
donazione di Peggy Guggenheim.



Tancredi
51. **Alba a Venezia.** n.d.
Olio su tela, 108,27 x 139,10 cm
Collezione The Nelson-Atkins Museum of Art,
Kansas City, Missouri,
donazione di Peggy Guggenheim.



Laurence Vail
52. **La donna perfetta.** 1942
Assemblage con bottiglia di vetro,
35,55 x 8,57 x 8,57 cm
Collezione Daniel Rosenblatt, New York.



Laurence Vail
53. **Madame Bovary.** 1943
Assemblage con bottiglia di vetro,
36,82 x 8,89 x 8,89 cm
Collezione Timothy Baum, New York.



Geer van der Velde
54. **Meditazione.** n.d.
Olio su tela, 73 x 93 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



Emilio Vedova
55. **Documenta No. 2.** 1952
Tempera su tela, 144,78 x 189,23 cm
Collezione Wadsworth Atheneum, Hartford,
donazione di Peggy Guggenheim.



Emilio Vedova
56. **Grafico Astratto.** n.d.
Serigrafia, 44,13 x 60,33 cm
Collezione High Museum of Art, Atlanta, Georgia,
donazione di Peggy Guggenheim.



Elenco dei prestatori

Timothy Baum, New York
Ethel Baziotes, New York
Thomas Marc Futter, New York
Gerome Kamrowski, New York
Mr. and Mrs. Meredith Long, Houston
Mr. and Mrs. Edward J. Minskoff, New York
Daniel Rosenblatt, New York
Charles Seliger, New York
Dr. and Mrs. Hyman G. Weitzen, New York

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
High Museum of Art, Atlanta, Georgia
Kresge Art Museum, Michigan State University
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence
Museum of Fine Arts, Boston
The Museum of Modern Art, New York
National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri
New Orleans Museum of Art
Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida
The Phoenix Art Museum
San Diego Museum of Art
San Francisco Museum of Modern Art
Seattle Art Museum
The Tel Aviv Museum
The University of Iowa Museum of Art, Iowa City
Wadsworth Atheneum, Hartford
Walker Art Center, Minneapolis
Whitney Museum of American Art, New York

Blum Helman Gallery, New York
Sidney Janis Gallery, New York

La Fondazione Solomon R. Guggenheim
ringrazia la **Fratelli Saclà**
che ha reso possibile
la realizzazione di questa mostra.

La Fondazione Solomon R. Guggenheim è grata alla **Regione Veneto** per il suo contributo annuale che è indispensabile per l'attività culturale della Collezione Peggy Guggenheim.

Il prolungamento della stagione di apertura della Collezione Peggy Guggenheim avviene grazie a una donazione della **United Technologies Corporation**.

L'apertura gratuita della Collezione Peggy Guggenheim il sabato sera è promossa da **Montedison Progetto Cultura**.

La Fondazione Solomon R. Guggenheim ringrazia l'**Alitalia** per il contributo annuale.

L'impianto di climatizzazione e rete telematica di controllo "Sentinel Arte" a Palazzo Venier dei Leoni, sede della Collezione Peggy Guggenheim, sono state installate dalla **Jacorossi S.p.A.**

Referenze fotografiche

Myles Aronowitz: 48
Per gentile concessione Blum Helman Gallery, New York: 6
Per gentile concessione Thomas Marc Futter: 34
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma: 8, 41, 54
David Heald: 4, 23, 42, 43, 47, 53
David Heald e Myles Aronowitz: 52
High Museum of Art, Atlanta, Georgia: 56
Per gentile concessione Gerome Kamrowski: 26
Kresge Art Museum, Michigan State University, East Lansing: 5
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence: 12, 31, 40
Museum of Fine Arts, Boston: 2, 3, 17, 18, 19
The Museum of Modern Art, New York: 10, 14, 32, 38, 39, 49
National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: 27
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri: 51
New Orleans Museum of Art: 11
Norton Gallery of Art, West Palm Beach: 33
Per gentile concessione The Pace Gallery, New York: 44
The Phoenix Art Museum: 1
San Diego Museum of Art: 22
San Francisco Museum of Modern Art: 13, 15, 16, 21, 36
Seattle Art Museum: 20
Per gentile concessione Sidney Janis Gallery, New York: 24
Per gentile concessione Sotheby's, New York: 7
The Tel Aviv Museum: 9, 25, 29
The University of Iowa Museum of Art, Iowa City: 30, 35, 37
Wadsworth Atheneum, Hartford: 46, 50, 55
Walker Art Center, Minneapolis: 45
Whitney Museum of American Art, New York: 28

Questo volume è stato stampato nel mese di ottobre 1987 presso F. Ghezzi per conto dell' Arnoldo Mondadori Editore per i "Trustees of The Solomon R. Guggenheim Foundation".
Stampato in Italia
Printed in Italy.

ISBN 88-04-30710-2
87
4

The Solomon R. Guggenheim Foundation


ISBN 88-04-30710-2
9 788804 307105

Arnoldo Mondadori Editore